DIE
ROEMISCHE PLASTIK
IN DER ZEIT
DER PONTIFIKATE
GREGORS XIII. BIS CLEMENS VIII.

EIN BEITRAG
ZUR
ENTWICKLUNGSGESCHICHTE
DER
SKULPTUR
VON DER
SPAETRENAISSANCE
ZUM BAROCK

VON
ANTON BERGMANN

MCMXXX

HAAS & GRABHERR-DRUCK AUGSBURG

Die Römische Plastik in der Zeit der Pontifikate Gregors XIII. bis Clemens VIII.

(1572–1605)

Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Skulptur
von der Spätrenaissance zum Barock
in Rom

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

der

philosophischen und naturwissenschaftlichen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

in Westfalen

vorgelegt von

Anton Bergmann

aus Cleve

1930

Druck: Literar. Institut von Haas & Grabherr in Augsburg

Tag der mündlichen Prüfung: 27. Juli 1929

Dekan: Herr Professor Dr. Mürscher

Referent: Herr Professor Dr. Wackernagel

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

INHALT

Seite

Literatur 5

Vorwort 7

Einleitung 9

Die Statuen 17

Die Reliefs 65

Schluß 92

Anmerkungen 100

Lebenslauf 104

LITERATUR

Baglione, Giovanni. Le Vite de'pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 in fino a'tempi di Papa. Urbano VIII. nel 1642. Roma 1649 e Napoli 1733. (Indice degli oggetti, dei luoghi e dei nomi. Velletri 1924. Von Costanza Pesci.)

Bertolotti, A. Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Firenze 1880.

Artisti Francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Mantova 1886.

Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Milano 1881.

Artisti Modenesi, Parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Modena 1882.

Alcuni Artisti Siciliani a roma nei secoli XVI e XVII. Palermo 1879.

Artisti Subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Mantova 1884.

Artisti Veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Venezia 1884.

Guglielmo Della Porta. Scultore Milanese. Estratto dall' Archivio Storico Lombardo. Anno II. fasc. 30. Milano 1875.

Tommaso Della Porta. Scultore Milanese e vari Artisti Lombardi. Estratto dall'Archivio Storico Lombardo. Anno III. fasc. 20. Milano 1876.

Brinckmann, A. E. Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den Romanischen und Germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Aus „Handbuch der Kunstwissenschaft", Berlin-Neubabelsberg.

Muñoz, Antonio. Roma Barocca. Milano-Roma 1928.

Pastor, Ludwig von. Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Freiburg. Band 6—12.

Pfandl, L. Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts. Kempten 1924.

Geschichte der Spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit. Freiburg i. B. 1929.

Riegl, A. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.

Schmidlin, Joseph. Geschichte der deutschen Nationalkirche S. Maria dell'Anima. Freiburg i. B. und Wien 1906.

Sobotka, Georg. Die Bildhauerei der Barockzeit. Herausgegeben von Hans Tietze. Wien 1927.

Bastiano Torrigiani und die Berliner Papstbüsten. Studie zur späteren Cinquecentoplastik in Rom. Im „Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen". Bd. XXXIII. 1912.

Pietro Bernini und die Plastik in Neapel und Rom um die Wende des 16. Jahrhunderts. Wiener Dissertation 1909.

Titi, Filippo. Ammaestramento utile e curioso di Pittura, Scoltura et Architettura nelle Chiese di Roma 1686.

VORWORT

Die vorliegende Arbeit, als eine systematische Darstellung der römischen Plastik unter den Pontifikaten Gregors XIII., Sixtus V., Urban VII., Innocenz IX. und Clemens VIII., hat es in erster Linie auf eine Untersuchung der künstlerischen Strömungen und Formprobleme dieser Zeit abgesehen. Sie will versuchen, bei allem Durcheinander der Form- und Empfindungswelten dieser kurzen Epoche den letzten gemeinsamen, diese Fülle der Erscheinungen zusammenfassenden Faktor herauszuarbeiten, auf Grund dessen man letzten Endes ein Werk dieser Zeit als ihr Produkt erkennen und ihr zuweisen kann. Die Arbeit dürfte im Hinblick auf die Bedeutung des behandelten Zeitraums von Notwendigkeit sein, zumal eine systematische Darstellung bisher noch nicht vorliegt. Nicht von mir einbezogen sind, da anderweitig hierüber bereits Untersuchungen im Gange sind, die Grabmäler, soweit sie nicht Papstgrabmäler sind oder, wie die Gräber der Eltern Clemens VIII. in S. Maria sopra Minerva und das Grabmal des Herzogs von Cleve in S. Maria dell'Anima, von den Päpsten in Auftrag gegeben wurden.

EINLEITUNG

Das Konzil von Trient ist das sichtbarste und eindringlichste Zeichen des Beginns einer neuen Epoche der Geschichte. Mit anderer Geste tritt von nun an der höchste Repräsentant europäischer Menschheit auf die Bühne des Weltgeschehens. Die geistige, die politische, die religiöse Situation ist eine neue. Es ist die Zeit der großen Weltentdeckungen. Aus dem fernen Osten, aus Japan, aus Afrika, kamen Gesandtschaften nach Rom, um dem Papsttum die Ehrfurcht ihrer Stämme und Völker zu bezeigen. Aber das Wichtigste und Tragischste zugleich: der Norden Europas fiel vom Glauben ab! Eine Generation später gab es gebildete Menschen, die mit fremden Augen auf die Kirche und ihr sichtbares Haupt schauten. Die Zeiten waren vorüber, in denen es moralisch nicht nur erlaubt, nein, Pflicht war, wie eine hl. Katharina von Siena, ein Savonarola, offen die Päpste zum Rechten zu rufen. Es gab Andersgläubige als öffentliche Macht. Der hl. Ignatius von Loyola (gest. 1556) verkündete, „man dürfe niemals gegen kirchliche Vorgesetzte öffentlich einen Tadel aussprechen, man müsse alle ihre Vorschriften und sogar ihren Lebenswandel loben".[1]) An Stelle des freien, espritvollen, italienischen Renaissancegeistes tritt der Geist des im Kampf gerade gegen die Ungläubigen, gegen Mauren und Juden herangewachsenen Spaniens, tritt einerseits der spanische Geist für die Beto-

nung des Religiösen, des Übernatürlichen, andererseits jener ebenfalls aus der gleichen Entwickelung herausgewachsene spanische Sinn für Würde und Ernst.[2]) Sobotka schreibt: „Wenn unter Gregor XIII. und Sixtus V. eine plötzliche Steigerung der Produktion eintritt, geschieht dies aus anderen Bedingungen, mit ganz anderen Absichten wie früher. Der Auftraggebende ist nicht mehr der Papst als persönlicher Kunstmäzen wie in der klassischen Zeit, sondern der Papst als Repräsentant der gegenreformierten Kirche. Die plastische Produktion wird ganz einem einheitlichen, repräsentativen Ziel untergeordnet. Es beginnt die Periode der großen Kapellenausschmückungen, der glänzenden Gesamtdekorationen, an der ganze Scharen von Künstlern handwerklicher Herkunft, maestri comacini, geschickte Restauratoren ganz Europas, beteiligt sind.“[3])

Damit hat Sobotka mit wenigen Worten klar und scharf die Eigenart der Kunst dieser Epoche gekennzeichnet und die aus ihrem Wesen von innen heraus in natürlicher Weise gegebenen Grenzen nach der Renaissance hin gezogen. Eine Grenze zur späteren Zeit hin zu ziehen, wäre an dieser Stelle verfrüht, da erst das Ergebnis dieser Untersuchungen selbst die Grenze ziehen kann. Das Auftreten wesentlich neuer Momente der Formgestaltung setzt von sich aus unserer Arbeit ein sinnvolles Ziel.

Bezüglich der Skulptur macht Alois Riegl mit Recht auf einen nicht zu übersehenden Faktor aufmerksam, den wir

zunächst hervorheben wollen. Die Kenntnis desselben ist von Wichtigkeit, um sich kein falsches Bild von der Plastik dieser Zeit zu machen. Riegl sagt sehr richtig: „Für die Figurenkunst war die Gegenreformationszeit nicht günstig. Nur im Materiellen soll der innere Konflikt gezeigt werden, in der Architektur, nicht im Psychischen der menschlichen Figur.“[4]) Es ist denn auch Tatsache, daß die Plastik im Vergleich zu der enormen Bautätigkeit, die die Päpste zu diesen Zeiten entfalteten, außerordentlich zurücktritt. So wurden, um nur einige Hauptbeispiele zu erwähnen, in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts neben dem die ganze Zeit noch ausfüllenden gewaltigen Bau des St. Peter noch errichtet: St. Maria degli Angeli, Roms zweitgrößte Kirche (1561—1566, wenn wir von der 1749 vorgenommenen Umänderung des ehemaligen Hauptschiffes zum Querschiff absehen), Gesù (1568–1584), Chiesa Nuova (1575—1605), Maria dei Monti (beendet 1579), San Atanasio, die Kirche des griechischen Kollegs in der Via Babuino (1580—1583). All dieses sind Bauten, die nur innerhalb des Pontifikates Gregors XIII. (1572—1585) errichtet wurden. „Die Bautätigkeit Gregors XIII. erstreckt sich aber endlich noch über Rom und Italien hinaus. Neben der Befestigung Avignons sind hier vor allem die auf Kosten des Papstes in Wien, Graz, Ollmütz, Braunsberg, Fulda, Dillingen, Reims, Pont-à-Mousson, Wilna und im fernen Japan errichteten Seminarien und Lehranstalten zu nen-

nen.“,[5] [6] sagt Pastor in dem neunten Band seiner Papstgeschichte.

Und Gregor XIII. folgt Sixtus V., der in seinem kurzen Pontifikat von 1585 — 1590 eine Bautätigkeit entfaltete, die geradezu an das Gigantische grenzt. Sein Baumeister war Domenico Fontana, der „cavaliere della guglia“, der Ritter der Obelisken. Wichtig ist, daß bei Fontana das Technische und Organisatorische das Künstlerische übersteigt, d. h. in diesem Fall, daß das Große, Gewaltige, Auffallende gegenüber dem künstlerischen Moment in den Vordergrund tritt. Doch wer sich über diese Dinge Auskunft holen will, sei auf die diesbezüglichen interessanten Ausführungen im X. Band der Papstgeschichte Pastors verwiesen.

Unter das Pontifikat Sixtus V. fällt – dies sei nur zur Klärung der Gesamtsituation ins Gedächtnis gerufen – vor allem das Riesenwerk der Vollendung der Peterskuppel, an welches vor ihm niemand wegen der großen technischen Schwierigkeiten heranzutreten wagte. Der Papst begründete die Notwendigkeit ihrer Ausführung mit den typisch barocken Worten: „Es seien noch andere große Werke zu vollenden“.[7] Die große Geste in ganz neuartiger Form beherrschte diese Zeit!

Dies zeigt genügend, wie sehr das Interesse für die Baukunst im Vordergrund stand. Diese Architekturen geben auch den realen Rahmen für die damalige Plastik.

Wenn wir aber auf Grund unserer Betrachtungen der Plastik zu dem Schluß gelangen sollten, eine künstlerisch nicht außerordentlich produktive, sondern etwas zurückstehende Zeit vor uns zu haben, so täuschen wir uns. Das Schwergewicht liegt eben in dieser Zeit hauptsächlich auf der Architektur. Von hier aus ist vor allem das künstlerische Wollen dieser Epoche zu verstehen. Hüten wir uns also vor einem übereilten Urteil über die Bedeutungslosigkeit dieser Zeit.

Wir möchten hier einleitend einige Bemerkungen über Abgrenzung und Eigenart der uns interessierenden Epoche im Hinblick auf die Skulptur machen. Auf architektonischem Gebiet können wir verwandte Faktoren feststellen, welche die Grenze für den uns interessierenden Zeitraum bilden, und die es in der Tat erlauben, von einer geschlossenen Epoche zu sprechen — geschlossen natürlich in dem Sinn, wie überhaupt Geschichtsepochen geschlossen sind. Hermann Voß scheint uns sehr richtig auf die tatsächliche Grenzscheide zwischen Spätrenaissance und Barock aufmerksam gemacht zu haben.[8]) Voß weist darauf hin, daß sich jenes spezifisch barocke Bewegungsstreben und jene malerischen Tendenzen, in denen ja nach Wölflin die barocke Eigenart und das barocke Prinzip sich äußern sollen, in den Bauten Gregors XIII. und Sixtus V. erst in den frühesten Anfängen sich befänden. Ein Vergleich mit wahren Barockbauten, wie mit Werken Berninis oder Borominis, zeigen

deutlich den Unterschied. Zwar kann man, wie Voß weiter bemerkt, mit Recht Kirchen wie z. B. S. Catarina dei Funari (1563) und Gesù als Vorläufer späterer barocker Bauten ansehen, aber verglichen mit echten barocken Schöpfungen erscheinen solche Werke noch kahl und nüchtern und der Unterschied und Abstand von ihnen ist noch groß. Die Fassade von S. Susanna (1595—1603) ist nach Voß — und dies wohl mit Recht — als der tatsächliche Bruch mit den letzten Renaissance-Traditionen anzusehen, als die erste Offenbarung eines neuen Formgeistes hinzunehmen.

Verwandte Erscheinungen können wir auch in der Skulptur finden. Eine Statue wie die Heinrichs IV., aufgestellt im nördlichen Portikus von S. Giovanni in Laterano, ein Werk des Nikolaus von Arras (wir wissen, daß es 1608 aufgestellt wurde), und die Statue Paulus III. in St. Peter von Guglielmo della Porta, zeigen ähnliche Unterschiede. Hier die noch ganz geschlossene Figur! Der weichfließende Mantel faßt das ganze zu einer geschlossenen Einheit zusammen. Der herrliche Kopf ist optisch noch völlig einbezogen in die weichen und ruhigen Wogen der plastischen Hauptmasse. Still nur hebt sich die Hand, bis zu deren Wurzel der alles umfangende Mantel vorgeschoben ist, das ruhige Spiel plastischer Werte nicht zu stören. Die unteren Teile des Mantels leiten in sanfter Bewegung über zu dem kompakten, geschlossen wirkenden Sockel mit den schönen davor gelagerten Figuren der Justitia und Prudentia. Auch

hier befindet sich das Bewegungsmoment noch in den Anfängen; nur ein inneres, stilles Wallen verrät das Kommende. Eine große innere Verwandtschaft mit dem Geist, der den Gesù schuf, ist nicht zu leugnen. Von dem spritzenden, überquellenden Barock späterer Zeiten ist aber noch wenig zu merken. Ganz anders die Statue Heinrichs IV. von Frankreich von 1608! Der rechte erhobene Arm, künstlich noch verlängert durch das Szepter, bildet eine lebenweckende Diagonale zu der leicht gebogenen Senkrechten der Figur. Der knitterige Mantel, durch die aufgelegten burbonischen Wappenlilien noch unruhiger gemacht, ist zurückgeglitten. Die Linke, mit keck erhobenem Finger, faßt leicht den obersten Knopf des weit vorstehenden Schwertes. Das freie linke Bein ist herausgestellt. Alle ruhigen Übergänge sind vermieden, was kahle Nüchternheit verraten könnte, überwunden. Die Figur ist schon ganz sprudelndes und schäumendes Leben. Es bestehen also wesentliche Unterschiede, die den Übergang in eine neue Zeit darstellen.

Neben den formalen und stilistischen Eigenschaften dieser kurzen Epoche wäre ferner der diese Zeit charakterisierende Künstlertypus zu erwähnen. Schon Sobotka machte auf ihn aufmerksam.[9]) Während in der Renaissance der freie, individuelle Künstlertypus vorherrschte, ein Typus, welcher mehr oder weniger unbeschränkt seinen künstlerischen Ideen und Eingebungen folgen konnte und durfte, und dem gegenüber der Auftraggeber stärker zurücktrat,

weicht jetzt der Schöpfer des Werkes vor demselben und seinem Auftraggeber zurück. Diese treten in den Vordergrund. Der Künstlertypus wird mehr ein handwerklicher. Die Notizen eines Baglione über die Künstler selbst sind nur kurz gegenüber den Berichten eines Vasari über die Meister der Renaissance. Zweifellos dürfen wir auch in diesem Faktum eine das Wesen dieser Kunst bezeichnende Tatsache erkennen.

Noch eine andere Erscheinung läßt dies erkennen. Interessant ist nämlich auch die Form der Mitteilung des Hauptquellenwerks, das uns neben den in damaliger Zeit bereits sehr gewissenhaft geführten Rechnungsberichten[10]) Mitteilung macht über die Künstler jener Zeit, das Werk Giovanni Bagliones[11]), „Romano", wie er sich stolz nennt. Während noch Vasari, zeitlich zwar schon in diese Zeit hineinragend (1511—1574), geistig aber noch verbunden mit den Vorhergehenden, seine Viten nach den einzelnen Künstlern ordnet, der Künstler selber also vollkommen im Vordergrund des Interesses steht, ordnet Baglione, der sein Werk 1649 erstmalig publizierte, diese Viten nach den Pontifikaten der verschiedenen Päpste[12]). Auch hier wiederum ein Zurücktreten der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten vor der repräsentativen, alles andere überstrahlenden Stellung des Papsttums!

DIE STATUEN

Sobotka schreibt in dem bereits zitierten Aufsatz über Bastiano Torrigiani und die Berliner Papstbüsten: „Eine Tatsache . . . . . ist das stärkere Nachlassen der plastischen Produktion in Rom im dritten Viertel des XVI. Jahrhunderts, der eigentlich klassischen Epoche der Gegenreformation, der Pontifikate Pauls IV., Pius IV. und Pius V., ein Nachlassen, das zum Teil einem völligen Aufgeben gleichkommt, trotz der gegenteiligen Darstellung mancher Handbücher. Die letzte Generation, welche noch aus Michelangelos eigenen Händen ihre künstlerische Weihe empfangen hat, stirbt aus; mit ihr ein freier Künstlertypus, den die neue kulturelle und soziale Entwicklung durch einen neuen Typus substituierte.“[13])

Worauf letzten Endes diese eigenartige Tatsache der fast völligen Unproduktivität dieser Zeit von 1550 bis 1575 zurückzuführen ist, wird bis zu einem gewissen Grad schwierig sein festzustellen. Dies ist aber auch nicht Aufgabe dieser Untersuchung. Wir können sie nur als Gegebenheit hinnehmen. Außerordentlich wenig Werke sind tatsächlich in dieser Zeit geschaffen worden. Neben dem bereits in der Einleitung erwähnten Grabmal Pauls III. in St. Peter von Guglielmo della Porta ist an bemerkenswerten Arbeiten noch das Grabmal des Caraffapapstes Paulus IV. in S. Maria sopra Minerva entstanden, das nach vorliegenden Rech-

nungsberichten[14]) in den sechziger Jahren des Jahrhunderts geschaffen wurde.

Obwohl diese beiden Grabmäler eigentlich nicht in den Bereich dieser Untersuchungen gehören, weil sie zeitlich noch in die vorhergehenden Pontifikate fallen, so gehören sie formal dennoch zu den uns interessierenden Werken, so daß eine kurze Betrachtung wohl erlaubt scheint.

Es ist nicht schwer, in diesem Monument den Einfluß Michelangelos zu erkennen. Diese Papstfigur steht in naher Verwandtschaft mit dem Moses des Michelangelo. Die Mächtigkeit der Glieder, die schwerflutenden Stoffe, die Stellung der Füße, die Hände usw., dies alles zeigt zur Genüge den Einfluß des großen Meisters. Und dennoch trennt eine Kluft die Werke della Portas und die der späteren Meister von denen Michelangelos. Unseres Erachtens hat bereits Brinckmann das Problem prinzipiell richtig gelöst. Brinckmann weist darauf hin, daß man in der Formensprache Michelangelos zwei Ströme zu unterscheiden habe, die realiter in seinen Werken zu einer vollkommenen Einheit verschmolzen sind. An sich sind sie aber gänzlich verschieden geartet und keineswegs aufeinander angewiesen. „Der eine Strom trägt die naturalistisch-anatomischen Kenntnisse und das aus ihnen sich ergebende ganz sichere Umgehen mit der menschlichen Figur.“ ... „Der andere Strom in der Formensprache Michelangelos dagegen wird gespeist von einem erschütternden Empfindungsvermögen, daß

solche materiellen Zwecksetzungen vollkommen verachtet, dessen Kraft durch stetes Zurückdämmen zum explosiblen Druck wächst, unter dem sich Körper und Funktionen beugen und bäumen.“[15]) Brinckmann weist darauf hin, daß jene naturalistisch-anatomischen Kenntnisse, deren Verwirklichung in dieser höchsten und letzten Form Michelangelos Verdienst ist, erlernbar seien, also außerhalb des spezifisch Künstlerisch-Schöpferischen lägen. Es sind Werke, die in der Sphäre des Technisch-Handwerklichen zu suchen sind. Gegenüber der Tradition des Quattrocento, das zu solchen Darstellungsformen tendierte, waren diese Werke für die Zeitgenossen nicht etwas völlig Neues und Unvorhergesehenes, und ihre Übernahme brauchte keine Schwierigkeiten zu bereiten. In dieser Beziehung fanden Michelangelos Werke ein richtiges Verständnis. Anders jedoch verhielt es sich mit den psychischen Werten und ihrer Übernahme durch andere. Hier fehlte jegliche innere Verwandtschaft und geistige Disposition zu wahrem Verstehen. Und wo dann versucht wurde, solche Werte ebenfalls herüberzunehmen, wirken sie in ihren unverstandenen Nachbildungen in jener unangenehmen und häßlichen Weise, wie wir sie in der Folgezeit bei der kanonischen Bedeutung des Meisters leider nur allzu häufig vorfinden und beobachten können.

Das Grabmal Pauls III. macht hiervon eine erfreuliche Ausnahme. Della Porta verfiel nicht dem Fehler, auch die

psychischen Qualitäten der Figuren Michelangelos nachahmen zu wollen. Er arbeitet nur mit den durch Michelangelo eroberten Kenntnissen des Naturalistisch-Anatomischen. Darauf weist alles an diesem Grabmal hin. Aber dieses Arbeiten mit michelangelesken Formen ist ein völlig freies und gekonntes. Ja, die sinnliche Schönheit derselben — also nicht ihre Schönheit im Hinblick auf ihre Ausdrucksfähigkeit oder in ihrer Trägereigenschaft höherer psychischer Werte — ist als solche richtig erkannt und völlig als Hauptwert verarbeitet worden. Insofern erscheint uns dieses Denkmal in vieler Beziehung michelangelesk, ohne jedoch dem Fehler anderer Nachahmungen der Arbeiten Buonarotis zu verfallen. Die wohlig fließenden Massen des päpstlichen Mantels, die edle angenehm sichtbare Rundung der schönen Stirn, die weichen großen Hände, das wohlgefällige, teigige Übergleiten der Massen der Hauptfigur in den Sockel zeugt von vollem Verstehen der plastischen Qualitäten, die wir auch bei Michelangelo finden. Nur daß bei Michelangelo alles mit psychischen Energien geladen ist und infolgedessen alles einen anderen Eindruck macht. Ohne Michelangelos Moses ist aber die Statue Pauls III. undenkbar. Doch während sich della Porta begnügt mit den wohligen Werten der plastisch geformten Masse, deren Bewegung nur ein schönes Formenspiel ist, sind die vulkanisch erregten Massen des Moses zwar der Substanz nach die gleichen, aber überformt von einer völlig anderen gei-

stigen Potenz. Diese höhere geistige Form, welche die niedere plastische Form überformt, hebt die niedere Form bei Michelangelo gewissermaßen wieder auf. Nur durch einen Akt der Abstraktion können wir die niedere Form als solche erfassen. Letztere bildet bei Michelangelo mit der höheren eine völlige Einheit, wie schon Brinckmann sehr richtig sagte. Porta vermochte diese niederen Formen — nieder natürlich nur in philosophischem Sinn — zu abstrahieren und mit diesen abstrahierbaren und, wie wir schon sagten, erlernbaren Formen frei zu arbeiten. Portas Arbeiten stellen folglich keine naturalistische äußerliche Imitation michelangelesker Werke dar, wie es der hl. Damian Raffaellos da Montelupo ist; sie sind entstanden dadurch, daß ihr Schöpfer die faktischen *objektiven* Qualitäten dieser neuen plastischen Formensprache (Brinckmann nennt es das „Naturalisch-Anatomische") erkannte, also über das zufällig Soseiende, Individuelle hinaus vordrang, sie als solch objektive Werte sah und nun frei von allem falsch-äußerlich Imitierenden, mit ihnen schalten und walten konnte. Porta ist also in diesen Arbeiten kein Entdecker neuer Werte, kein Schöpfer in eigentlichem Sinn, kein Genie; aber Porta ist auch kein Imitator, kein Sklave allgemein gebräuchlicher Formen. Frei und leicht schöpft er aus dem Bereich objektiver, echter, plastischer Werte, ein Reich der Werte, das in seinem Sosein Michelangelo entdeckte.

Noch schöner tritt dieser anregende Einfluß Michelan-

gelos an den beiden Figuren der Prudentia und Justitia am Sockel des Monuments zutage. Sie erinnern schon in ihrer Stellung an die Tageszeiten der Mediceergräber zu Florenz. Auch eine äußerliche Verwandtschaft mit dem Abend und dem Morgen ist leicht zu konstatieren. Jedoch sind alle Motive frei verarbeitet. Die Armlage, die Handhaltung, die Stellung der Beine sind bei Michelangelos Figuren wiederzufinden. Auch die plastische Formgebung verrät Michelangelos Einfluß, wenn sie zwar auch „an Bedeutung der plastischen Linien nicht zu vergleichen“ [16]) sind, mit den lagernden Figuren der Mediceergräber, wie Burckhardt richtig und falsch zugleich bemerkt. „Richtig“, denn tatsächlich sind jene gewaltigen Akte ungeheuer viel plastischer als die Figuren della Portas, „falsch“, insofern Burckhardt eine Art heterogener Plastizitäten miteinander vergleichen will und dadurch zu einem ungerechten und falschen Urteil auf Kosten della Portas gelangt. Denn diese dynamische seelisch bedingte Wucht der Massen bei den Figuren Michelangelos ist eben eine prinzipiell anders motivierte und es ist, wie schon angedeutet wurde, Portas große Leistung, trotz der Übernahme der naturalisch-anatomischen Formen nicht in falsche Übertreibung gefallen zu sein, wie wir sie z. B. in dem Monument Gregors XIII. in Aracoeli zu Rom von Olivieri antreffen. Und weiter bemerkt dann Burckhardt zu der Figur der „Gerechtigkeit“: „Allein Guglielmo übertraf den Meister wenigstens von der einen

Seite, wo ihm leicht beizukommen war, von seiten der sinnlichen Schönheit.“[17]) Wenn allerdings Burckhardt diese sinnliche Schönheit nur im *Inhaltlichen* zu sehen meint, — und wie aus der folgenden Bemerkung zu ersehen ist, scheint er dieser Meinung zu sein — so können wir ihm darin nicht beipflichten, denn diese sinnliche Schönheit, die wir meinen und die in vollendeter Weise hier entwickelt zu haben Portas künstlerisches Verdienst und spezifisch *künstlerische* Leistung ist, liegt rein im *Formalen*, im Plastischen als solchem und nicht im Inhaltlichen. Sie ist der Grund der unendlich feinen, vornehmen und auch wohlgefälligen Wirkung, die von diesen Figuren ausgeht. Wenn zwar auch geistig die Werke Michelangelos unvergleichlich viel höher stehen und überhaupt in einer wesentlich wertvolleren Sphäre beheimatet sind, rein plastisch sind diese Arbeiten an der Statue Pauls III. kein Rückschritt.

Leider blieb dieses Monument della Portas ziemlich die einzige gute Nachfolge Michelangelos in Rom. Es steht in seiner Art ziemlich allein. Zeitlich am nächsten liegt dann das eigenartige Grabmal Pauls IV. Auch dieses Monument ist eine Art Einzelleistung und als solches ein Zeichen der damaligen Unsicherheit in der Formgestaltung. Die Statue des Papstes wurde, wie wir durch erhaltene Rechnungsberichte genau wissen, von Giacomo Cassignola gearbeitet. Der Papst ist im vollen Pontifikalschmuck thro-

nend dargestellt, die Linke, auf den Oberschenkel gelegt, hält einen Schlüssel. Die Rechte ist zum Segen erhoben. Eine seltsame Figur, aber nicht ohne künstlerische Qualitäten! Eigenartig berührt einen die Mischung verschiedenster Einflüsse. Die Kompaktheit und Massivität der Hauptmasse zeigt deutlich den Einfluß Michelangelos, während wiederum die Haltung des Papstes auf die Kenntnisse älterer Werke unzweideutig hinweist. Das Grabmal Innocenz VIII. in St. Peter von Antonio del Pollaiuolo scheint trotz seines zeitlichen Abstandes — es wurde im Todesjahr des Papstes 1492 bearbeitet — nicht ohne Einfluß gewesen zu sein. Verwandt ist z. B. die Behandlung des gehobenen Armes, während das Motiv des Kissens zum Aufsetzen der Füße bei der Grabmalstatue Leo X. in der gleichen Kirche zu finden ist. Auffallend an diesem Denkmal erscheint bereits eine gewisse innere Formlosigkeit, die durch die allzu naturalistisch wirkende Behandlung des Vielerlei — Schlüssel, Bänder, Schließe usw. — nur noch verstärkt wird. Die Arbeit macht vor allem deshalb einen ungeschickten und eigenartigen Eindruck. Mit Recht lobte Burckhardt den „tüchtigen individuellen Kopf“.[18]) Die Statue blieb trotz ihrer Eigenart nicht ganz ohne Einfluß auf spätere Werke.

Als das römische Volk am 23. Februar 1576 beschloß, seinem Souverän Papst Gregor XIII. aus Dankbarkeit für die große Freigebigkeit, die er ihm gegenüber gezeigt, eine Statue auf dem Capitol zu errichten, übertrug es diese Auf-

gabe dem römischen Bildhauer und Architekten Pietro Paolo Olivieri.[19]) Die Figur, die heute in Aracoeli steht, läßt unschwer den Zusammenhang mit einer Reihe vor ihr entstandener Werke erkennen. Dargestellt ist auch hier der Papst, thronend im vollen Pontifikalschmuck. Die Linke hält einen Schlüssel, mit dem noch durch eine Kordel ein zweiter verbunden ist, der über das linke Knie herabhängt. Die Rechte ist scheinbar zum Segnen erhoben. Hier haben wir es mit einem der besten Beispiele jener äußerlichen Imitation michelangelesker Skulpturen, insbesondere des Moses zu tun, die zeigt, daß dem Künstler inneres Verständnis für die psychischen Werte jener Vorbilder fehlte. Es ist ein „Großseinwollen" ohne innere Größe, ein Kraftprotzen ohne wirkliche Kraft. Wenn Manierismus unverstandenes Herübernehmen an und für sich sinnvoller Formen ist, ein Akt, wodurch dann diese Formen zu leerem Getue werden, dann haben wir es hier mit einem typischen Beispiel des Manierismus zu tun. Weisbach sagt sehr richtig: „Dieser (der Manierismus) vertrieb, verflachte, veräußerlichte die überkommene Formgebung, indem er immer mehr den Zusammenhang mit der Natur und der Natürlichkeit verlor und mit schematischen Konstruktionen ein heroisches Ideal umkreiste."[20]) Auch diese Papstfigur hat jeden Zusammenhang mit der Natur verloren. Dies trifft noch deutlicher zu bei den nur nebenbei zu erwähnenden beiden allegorischen Figuren des Grabmals Gregors IX. in S. Fran-

cesca Romana[21]), einer früheren Arbeit des gleichen Künstlers. Hier kommt das Unnatürliche, Geschraubte noch stärker zum Vorschein. Wenn wir von hier aus nochmals unseren Blick zurückwenden zum Grabmal Pauls III., so müssen wir auch hierin die Leistung della Portas bewundern. Trotz allem Einfluß Michelangelos wußte der Künstler die Verbindung mit der Natur aufrecht zu erhalten. Und wenn Brinckmann sagt, daß „von einer prinzipiellen Ablehnung eines Naturstudiums kaum gesprochen werden" kann[22]), so weist er, gerade um diese Behauptung zu beweisen, auf dieses Grabmal Portas und vor allem auf die gealterte, die Klugheit darstellende Frau hin. Auch die bereits erwähnte Statue Pauls IV. in S. Maria sopra Minerva zeugt von intensivem Naturstudium, ja, wir sind sogar der Meinung, daß gerade in dem allzu starken Naturalismus, d. h. allzu getreuen Nachahmung der Natur, die ästhetisch-formale Schwäche dieser Figur liegt. Das spezifisch Plastische, das was Plastik eben zur Plastik macht, und das als solches der Skulptur die künstlerische Form gibt, wird durch das Überwuchern der vielen naturalistischen Momente zerschlagen. Die Vermutung, gerade in dieser starken Betonung des Naturalistischen, in dieser Liebe zur Darstellung des kleinen Vielerlei, das bei genauerer Betrachtung einen eigenartigen Reiz ausübt, eine ausgesprochen antimichelangeleske Tendenz zu sehen, darf nicht ohne weiteres von der Hand gewiesen werden. Man ist erstaunt, in einer Zeit,

wo alle Welt von „terribilita“, „fierezza“ usw. sprach, so etwas zu finden. Man wird bemerken, daß das Auge, das auf ganz andere Werte und Formen in dieser Zeit eingestellt ist und nun plötzlich vor dieser Figur steht, wohl erst zurückschrickt, dann aber doch nach erfolgter innerer Akkomodation hier eine Statue, trotz aller Mängel, von sehr feinem, stillem, innerem Leben vor sich findet. Wie wir im weiteren Verlauf dieser Arbeit sehen werden, sind diese Strömungen, die uns auch in dieser Figur Pauls IV. begegnen, mit der Zeit stärker geworden.

Zeitlich als nächstes Werk treten uns dann entgegen die vier Figuren vom Sakramentsaltar in S. Maria Maggiore, wiederum ganz anders geartet als die bereits erwähnten Statuen. Es sind Arbeiten Bastiano Torrigianis[23]) aus den siebziger Jahren des Jahrhunderts. Bastiano Torrigianis war, wenn die Aussagen des im großen und ganzen gut orientierten Baglione stimmen, ein Schüler Guglielmos della Porta und Leiter der päpstlichen Gießerei unter Gregor XIII. und Sixtus V.[24]) Er starb 1596.[25]) Torrigianis ist, wie sein Meister, einer der erfreulichsten Erscheinungen am Kunsthimmel des Cinquecento. Aber wie so oft bei den Werken dieser Zeit sind die Bedingungen ihrer Formensprache nicht leicht klarzustellen. Sobotka ist der Meinung, daß der von ihm nachgewiesene, scharf beobachtende Realismus, der sich zumal an den Porträtbüsten dieser Zeit aufweisen läßt, sehr gut mit dem „deskriptiven“ Realismus des florentinischen

Quattrocento vergleichbar sei, daß also demnach neben dem immer implicite oder explicite wirkenden Einfluß Michelangelos, der als gewaltige geschichtliche Erscheinung nun nicht fortzudenken oder zu umgehen war, ein innerer Zusammenhang mit dem Quattrocento bestand. Auch wir wiesen schon einmal bei der Besprechung der Statue Pauls IV. in S. Maria sopra Minerva auf verwandte Momente dieser Figur mit der des Papstes Innozenz VIII. in S. Pietro in Vaticano hin. Es bestehen also doch wohl tatsächlich Zusammenhänge.

Der Tabernakel stellt einen großen, nicht gerade besonders glücklichen Aufbau dar. Vier Engel, die übrigens, was bemerkenswert ist, ganz quattrocentisch noch etwas unter Naturgröße gehalten sind, tragen auf ihren Schultern und Händen den reich mit kleinen Statuetten und Reliefs geschmückten eigentlichen Tabernakel. Diesem Ungetüm, viel zu schwer für die vier schönen Engel, ist die Form eines zentralen Kuppelbaues gegeben. Nach Baglione ist diese Custodia nicht ein Werk Torrigianis, von dem nur die vier Engel sind, sondern das des Michelangelo Schülers Giacomo del Duca, der bis 1600 in Rom arbeitete und später in seine Sizilische Heimat zurückkehrte.

Es scheint, daß Andrea Sansovino und seine Schule, die gegenüber Michelangelo konservativeren Characters sind, Torrigiani die Liebe zu der von Sobotka anderweitig erwähnten quattrocentistischen klassischen Art vermittelt

haben. Wenn zwar auch sein direkter Meister — falls Bagliones Angaben stimmen sollten — Guglielmo della Porta uns durch sein Grabmal Pauls III. seine starke Abhängigkeit von Michelangelo zeigt, so dürfen wir auch nicht vergessen, daß der gleiche Porta in seiner früheren Zeit, wie seine genuesischen Arbeiten erkennen lassen, einen zwar nur geringen, aber tatsächlichen Einfluß Sansovinos aufweisen.[26]) Della Porta, der, wie wir bei der Besprechung des Monuments Pauls III. nachwiesen, ein freies Verhältnis zu dem von ihm erwählten Vorbildern hatte, scheint auch seinen Schüler zu freier Auffassung und Entwickelung des eigenen Geschmacks erzogen zu haben, denn eigenartig bleibt in diesem Fall das Verhältnis von Meister und Schüler. Deutlich weisen diese Engel den Einfluß des Sansovinokreises auf, zumal Jacopo Sansovinos, der bis zum Sacco di Roma (1527) als Andreas Schüler in der Papststadt weilte. Die Weise, wie die Haare behandelt sind, zeigt mehr auf die alte, klassische, auch bei Jacopo Sansovino übliche Bearbeitung hin, wie auf Michelangelos Vorbilder. Die bereits erwähnten etwas unter Naturgröße gehaltenen Maße und die gewisse aristokratische Eleganz, mehr erinnernd an Jacopo Sansovinos schöne Figuren (z. B. „Der Friede“ in einer der Nischen der Loggetta am Campanile zu Venedig) als an Michelangelos Riesen, lassen dem Klassisch-Konservativen, als Gegensatz zu Michelangelesk-Revolutionären, höchst verwandte Züge erkennen. Auffallende

Aehnlichkeit können wir dann auch konstatieren in der Art des Faltenwurfs mit dem des hl. Jacobus in S. Maria in Monserrato, ohne, wie in allen diesen Fällen, an unmittelbare Vorbilder denken zu wollen.

Es ist aber wichtig, darauf hinzuweisen, daß wir es hier nicht mit Manierismus zu tun haben, trotz der Verwandtschaft dieser Formen mit denen der vorhergegangenen Epoche. Die gesunde Realistik dieser schönen Engel weist auf ein selbständiges, eigenes Verhältnis zur Natur hin, und nur von innen heraus, aus innerer Wahlverwandtschaft fühlte Torrigiani sich zu seinen Vorbildern hingezogen. Diesem Zug zum Realismus im Sinne des Quattrocento, allerdings verquickt mit michelangeleskem Gut, werden wir noch häufiger begegnen, aber es wird schwer halten, gerade bei den Meistern untergeordneten Ranges all diese Unterschiede säuberlich nachzuweisen und zu scheiden, da das Fehlen künstlerischen Gestaltungsvermögens bei diesen Leuten nur höchst unklar ihre Absichten verwirklicht werden läßt.

Mit den, bei diesen Engeln aufgewiesenen Phänomenen, treten uns künstlerische Werte entgegen, die in ihrer Eigenart für ihre Zeit und die weitere Zukunft nicht ohne Bedeutung sind; Formen und Ausdruckswerte, die mehr dem antikisch-raffaelitischen Schönheitskanon zuneigen. Mit Recht führt Brinckmann in seinem Werk über die „Barockskulptur“ in dem Kapitel „Klassische malerische Strömungen im 16. Jahrhundert“ die typische Stelle an aus dem

Aretino des Ludovico Dolce, Venezia 1557, wo es heißt: „Woher nehmt ihr die Regeln, um das Schönheitsmaß zu begründen?“ Antwort: „Ich glaube doch, daß man, wie auch ihr sagt, sie der Natur und den antiken Statuen entnehmen muß.“ — „Dann werdet ihr zugeben, daß die Aktdarstellung Raffaellos alle Vorzüge des Schönen und Insichvollendeten haben. Denn selten führte er eine Arbeit aus, ohne Natur oder Antike zum Vorbild zu nehmen. Sein Hauptziel war, daß er gefalle, so daß während er danach trachtete, sich lieber den Beinamen des Gefälligen als des Gewaltigen zu verdienen, ihm der Beiname des Anmutigen zuteil wird[27]).“ In den Engeln Torrigianis haben wir einen sichtbaren Niederschlag dieser Empfindungswelt vor uns.

Mit den achtziger Jahren des Jahrhunderts setzte dann plötzlich die große Produktivität ein, welche bereits Sobotka erwähnte. Wir treten jetzt zeitlich in jenen Abschnitt ein, wo eben jener bekannte Renaissancetypus des Künstlers völlig zurücktritt und dem mehr handwerklich eingestellten, nicht zu sehr auf die Realisation spezifisch künstlerischer Werte, als auf die künstlerisch mehr oder weniger trockene Darstellung geschichtlicher Vorgänge der verschiedenen Pontifikate bedachten Künstlertypus Platz macht. Das starke, durch die allgemeine geschichtliche Lage bedingte Hervortreten des Papsttums, das keine Zeit, zu langem, liebevollem Versenken in künstlerische Probleme hatte, wie wir es von den vorhergehenden Epochen her kennen,

schuf diesen Typus des Künstlers. Ihm war das Handwerkliche, das diese Generation mit sich brachte, willkommen. Es sollte erzählt werden, was die Päpste leisteten, wie sie aussahen. Ein gewisser, unkünstlerischer Naturalismus, durchsetzt mit michelangeleskem, raffaeleskem, antikem Gut, bestimmt das Antlitz der damaligen römischen Kunst. Alles spezifisch Künstlerische scheint sich auf Florenz konzentriert zu haben. Und begegnen wir in Rom in dieser Zeit Arbeiten von künstlerischem Wert, so sind sie zweifellos florentinischer Herkunft, wie z. B. der bekannte Schildkrötenbrunnen mit den vier Jünglingsfiguren Landinis. Der Brunnen wurde in den achtziger Jahren auf der Piazza Mattei aufgestellt. Landini, Ammanati usw. sind aber Künstler, die infolge ihrer Zugehörigkeit zum florentinischen Kunstkreis nicht in den Rahmen dieser Untersuchung fallen. Das zeitlich nächste Beispiel wäre dann die Paulusstatue von Leonardo da Sarzana, oder, wie er nach einer Bemerkung Bertolottis richtiger heißt: Leonardo Sormani da Savona,[28]) in der Kapella Sista in S. Maria Maggiore. Diese Statue arbeitete dieser Norditaliener nach einem Modell Prospero Brescianos, des Künstlers der unglücklichen Mosesstatue an der Aqua Felice. Wir sehen den überlebensgroß dargestellten Apostel, eine Nischenfigur, im linken Arm eine Tafel haltend, auf die die Rechte hinweist. Ein großes Schwert, auf den Boden aufgestellt, ruht mit seinem Knauf ebenfalls im linken Arm. Der Heilige ist mit einem großen Mantel an-

getan, der in mächtigen Falten die untere Hälfte der Figur bedeckt. Die Statue, die anfangs der achtziger Jahre, wie wir durch eine erhaltene Transportrechnung wissen, aufgestellt wurde, steht formal im engen Zusammenhang mit dem später entstandenen Moses Prospero Brescianos von der Aqua Felice, eine Figur, an der Sormano ebenfalls mitarbeitete.[29]) Dieser Moses ist dargestellt als eine Figur mit gespreizten Beinen, die rechte Hand weist gebieterisch auf den frisch entsprungenen Quell. Die Linke hält die Gesetzestafel. Ein mächtiger Mantel, der in großen Falten über die linke Schulter genommen wird, bekleidet den Propheten. Auffallend ist die mißglückte Proportion der Beine, die viel zu groß sind im Verhältnis zu dem kurzen Rumpf. Den Figuren, dem Paulus und dem Moses, gemeinsam ist die forcierte Tendenz zum „Gewaltigen" à la Michelangelo, die dann allerdings völlig verunglückte. Die Art der Gewandbearbeitung mit den großflutenden Falten, die Haarbehandlung, der dem Michelangelo-Moses abgesehene „große Blick", alles das zeigt die Manier michelangelesker Formensprache mit all dem Nichtverstehen, Nichtkönnen, worauf schon so oft hingewiesen wurde. Es ist eine typische Steinmetzarbeit. Wesentlich erfreulicher ist dann die in der gleichen Kapelle befindliche, ebenfalls von Prospero Bresciano begonnene Statue des hl. Petrus. Auch hiervon ist eine Transportrechnung erhalten, woraus wir erkennen, daß die Figur hier 1589 ihren Platz fand[30]). Sie zeigt den

Apostel in ähnlicher Stellung wie die Paulusstatue. In der Linken hält der Heilige ein Buch, das er in die Hüfte stemmt. Die hochgehobene rechte Hand faßt zwei Schlüssel. Diese Petrusfigur ist in wesentlich stärkerem Maße eine Arbeit Sormanos. Wir können dies erkennen aus einem Vergleich mit einer weiteren Figur, von der wir wissen, daß sie eine ureigene Schöpfung dieses Meisters ist; die Statue Pius V. in der gleichen Kapelle. Vergleichen wir zunächst die vier Statuen, die des Aqua-Felice-Moses, des Paulus, Petrus und Pius V. untereinander, so sehen wir, daß eine gewisse Primitivität und Grobheit der Formen dem Moses und dem hl. Paulus gemeinsam sind. Diese Eigenschaften dürfen wir wohl auf Kosten Prospero Brescianos setzen, da dieser der Hauptmeister des Moses ist. Diese gewisse Grobschlächtigkeit, die vor allem auch in dem bombastischen Getue des Moses sich äußert, tritt aber bei der Statue Pius V. und der des hl. Petrus gar nicht auf, trotzdem letztere ebenfalls nach einem Modell Brescianos gearbeitet wurde. Die Petrusfigur wurde höchstwahrscheinlich in einem wesentlich früheren Zustand von Sormano übernommen, da in ihr Qualitäten auftreten, die sie eng mit der ganz von Sormano gearbeiteten Piusfigur verbinden. Die Statue des hl. Petrus zeigt gegenüber der groben Paulusfigur eine wesentlich feinere Behandlung der Formen. Der Gesichtsausdruck ist gegenüber dem dumm-anmaßenden Blick der Paulusstatue und der hohlen Theatralik des Mosesantlitzes wohltuend natür-

lich und gibt Zeugnis von recht gutem Können. Verwandt ist auch die liebevolle Art der Gewandbehandlung zwischen der Petrusstatue und der Papstfigur Sormanos. Da ist zunächst überhaupt einmal zu konstatieren, wie angenehm die wohlgefälligere Formung der Gewänder an der Petrusstatue gegen die spitzen, steifen und toten Falten der Paulusfigur absticht, ferner ist aber auch die zarte und lockere Art zu erwähnen, wie Sormano die Tunika formt. Auch liebte es Sormano scheinbar, Kleinigkeiten sorgfältig zu behandeln, wie der Saum am Halsausschnitt der Petrusfigur zeigt. Verwandtes finden wir reicher an der Statue Pius V. wieder. Wir dürfen also wohl die Petrusstatue bei ihrer großen Verwandtschaft mit der Figur Pius V. ganz als ein Werk Lionardo Sormanos ansehen, wenn zwar auch Baglione schreibt, daß sie nach einem Modell Prospero Brescianos gearbeitet sei, und die Paulusstatue bei ihrer großen Verwandtschaft zu Moses der Aqua Felice als Arbeit Prospero Brescianos, bei der Sormano nur letzte vollendende Meißelschläge getan haben dürfte.

In der gleichen Kapelle stehen noch weitere vier Statuen, die wir ebenfalls durch erhaltene Rechnungsberichte als in diese Zeit gehörige Arbeiten festlegen können. Es sind dies der heilige Antonius von Olivieri, der hl. Dominikus von Giovanni Battista della Porta, der hl. Franziskus von Flamminio Vacca und der hl. Petrus Martyr von Giovanni Antonio Paracca[31]). Die Bemerkung Brinckmanns, daß die

Statue des Petrus Martyr neuerdings dem Silla da Viggiù zugewiesen werde, konnten wir nirgends begründet finden. Die Statue ist auch durch Rechnungsberichte als Werk Paraccas gesichert. Diese vier Figuren, wie ebenfalls die bereits besprochenen Statuen des hl. Paulus und Petrus von Bresciano-Sormano sind typische Beispiele für die Plastik dieser Zeit. In ihnen finden wir alle jene Momente realisiert, welche die nach Sobotka zitierten Bemerkungen angeben. Es ist schwer, den eigentlichen Grundcharakter dieser, wie überhaupt aller Kunstwerke dieser Zeiten in Rom anzugeben. Gewiß, leicht findet man Michelangeleskes, Antikisches und manches andere, aber wir treffen damit doch nicht das Wesentliche. Dies hat wohl seinen Grund darin, daß es sich eigentlich um etwas Negatives, um das Fehlen eines sonst in der Kunst Nachweisbaren handelt. Allen Arbeiten dieser kurzen Epoche ist eine gewisse künstlerische Neutralität gemeinsam, ja man kann fast sagen, je stärker gerade diese Neutralität, desto besser scheinen uns diese Arbeiten zu sein. Wir möchten dieses neutrale Etwas zurückführen auf eine gewisse Hilflosigkeit in der künstlerischen Formensprache. Eine gewaltige Epoche war zum Abschluß gekommen. Michelangelo hatte gewissermaßen alles Vorhergegangene zusammengefaßt und in etwa auch umgestoßen, d. h. die Vergangenheit war, als Strombett gesehen, in dem in ruhigem Weiterfließen die Formen sich entwickeln konnten, durch die ungeheuere Kraft dieses Riesen

gesprengt. Die alten Strombettufer, die alten Formen galten nicht mehr, waren weggefegt; die Kunst stand vor neuen Tatsachen. Nur ein ganz Großer — und er erstand dann ja in Bernini — hätte orientierend wirken können. Dieser aber war noch nicht da. Man rettete sich deshalb auf diesen künstlerisch bescheidenen Naturalismus; man arbeitete — und diese Feststellung scheint uns sehr wichtig — mehr künstlerisch negativ als positiv. Wir sahen bereits an Olivieris Papststatue Gregors XIII., an der Paulusfigur und Mosesstatue Brescianos, wohin ein Positivseinwollen ohne den großen klaren Blick für die tatsächliche Formensprache der Zeit gelangen mußte. Bereits erkannten wir eine Menge von Phänomenen, die wir durch eine Analyse der schon besprochenen Kunstwerke nachwiesen. Es ist aber sehr wichtig, sich darüber klar zu werden, daß wir alle diese Phänomene, die wir als raffaeleskes, michelangeleskes, antikisches usw. Formgut erkannten, nur als *akzidentielle* Bestandteile zu werten haben. Fundament bleibt dieser neutrale Naturalismus, der gerade gestärkt wurde durch jene bereits öfters erwähnte handwerkliche Geschicklichkeit einerseits und die Art der Aufträge andererseits, wie z. B. die Reliefs mit erzählendem Inhalt, wobei der Inhalt als solcher wesentlich wichtiger war als alle künstlerischen Momente, Porträts, bei denen es den Auftraggebern scheinbar ebenfalls darauf ankam, daß die Nachwelt erführe, wie der Dargestellte „tatsächlich“ ausgesehen habe. Nicht zuletzt mag

auch das alte Erbe Roms, die römische Nüchternheit und der römische Sinn für das Wesentliche und objektiv Wichtige der Zeit hieran „Schuld“ sein, der Sinn, der wußte, daß jetzt nicht Zeit für große Kunst, sondern für innere Erneuerung und Welteroberung gekommen war, nicht für Kunst, sondern für große Politik. Es berührt einen ja auch eigentümlich, eine solch „unkünstlerische“ Kunst vorzufinden, in den Zeiten, von denen man weiß, daß ein hl. Ignatius von Loyola, ein hl. Philippus Neri sich in Rom aufhielten, Gestalten, die als solche Bürgen sind für die Intensität des geistigen Lebens, das damals in Rom geflutet haben muß, ja die gewissermaßen Roms neues Antlitz bestimmten. Aber es ist eben noch sehr wichtig, sich darüber klar zu werden, daß jetzt nicht große Künstler das Antlitz der Zeit repräsentieren, sondern daß diese Zeit die Zeit einer hl. Theresia von Avila, eines hl. Johannes vom Kreuz, Ignatius von Loyola, Philippus Neri, Franziskus Xaverius, Karl Borromäus war. Es ist fraglich, ob zu diesen Zeiten ein Savonarola verbrannt worden wäre, wissen wir doch, daß der hl. Philippus Neri ein großer Verehrer dieses so oft mißverstandenen Dominikaners war. Rom war mit den großen Renaissancepäpsten zum Kunstzentrum der Welt geworden. Dies hörte mit dem Tod Michelangelos wieder auf. Wir können beobachten, daß mit dem Tod dieses Meisters das eigentliche künstlerische Schaffen – wir unterscheiden hier streng *„künstlerisches“* Schaffen als das Ringen um das Formale, um

die wesentliche künstlerische Formensprache von jener mehr oder weniger ungeistigen, problemlosen Produktivität, wie wir sie in dieser Zeit in Rom finden — in Rom aufhört und sich wieder auf Florenz zurückzieht. Florenz wird wiederum für einige Zeit der Kampfplatz des Ringens um rein künstlerische Probleme, und auch alle Kunstwerke, die wir aus dieser Zeit in Rom vorfinden und die spezifisch künstlerische Interessiertheit des Schöpfers verraten, sind florentinischen Ursprungs. Aber diese negativen Phänomene, diese Konzentrierung auf die rein außerkünstlerischen Momente, die jene künstlerische Neutralität bedingen, sind das Kennzeichen der römischen Arbeiten dieser Zeit und trennen sie zeitlich und örtlich scharf ab von Renaissance und Barock, von gleichzeitigen florentinischen Werken und Arbeiten anderer Herkunft. Wir glauben, daß man mit der Bezeichnung „Manierismus" der spezifisch römischen Kunst dieser Zeit nicht restlos beikommen kann, wenn zwar auch sehr Vieles an ihr Manier ist. Als das Grundphänomen sehen wir vielmehr einen immer bestimmter werdenden künstlerisch neutralen Naturalismus an, bei dem michelangeleskes, raffaelisches, antikes und anderes Formgut *nur* mehr oder weniger *als Akzidenz* auftreten kann. Manierismus im eigentlichen Sinn gibt es in dieser Zeit in Florenz. Es scheint uns sogar, als ob wir tatsächlich eine Art der Konzentrierung auf dieses naturalistische Phänomen bei manchen Künstlern beobachten können. Wir erwähnten kurz bei der Besprechung der

Papststatue Gregors XIII. von Olivieri die beiden allegorischen Figuren vom Grabmal Gregors IX. in S. Francesca Romana aus dem Jahre 1574. Es ist interessant, einen Vergleich anzustellen zwischen der Linken der beiden Figuren des Grabmals Gregors IX. und dem hl. Antonius des gleichen Künstlers, eine der vier hier zu besprechenden Figuren der Cappella Sista. Leicht erkennt man die Verwandtschaft der beiden Statuen, aber während noch die allegorische Figur in unnatürlichen, unverstandenen Formen à la Michelangelo sich förmlich windet — vielleicht kannte Olivieri die Figur des schlafenden Gefangenen von Michelangelo, der sich im Louvre befindet, einige Momente, wie Beinstellung, rechter Arm, Kopfhaltung, erinnern hieran — können wir in der Antoniusstatue gegenüber dem unnatürlichen kunstseinsollenden Gedrehe der allegorischen Figur das Stärkerwerden eines wohltuenden Naturalismus beobachten. Olivieri hat scheinbar die Grenzen seiner künstlerischen Fähigkeit gesehen und sich weise, wie seine römischen Zeitgenossen, auf diesen künstlerisch neutralen Naturalismus zurückgezogen. Gleiches wäre im Grunde von den drei anderen Statuen zu sagen. Allen gemeinsam ist das gewisse technische Können, die Beherrschung des Anatomischen, aber im übrigen bleibt dieser „Stil", wie das nicht anders möglich ist, etwas langweilig und uninteressant.

Ebenfalls in diese Zeit fallen alsdann die beiden Bronzestatuen auf der Trajan- und Marc Aurel-Säule. Es ist nicht

völlig klarzustellen, wer der eigentliche Meister der Petrusfigur auf der Trajansäule ist. Baglione nennt Tommaso della Porta, den Bruder des Guglielmo della Porta, aber laut einem Rechnungsbericht vom 8. Oktober 1585[32]) wird Tommaso mit Lionardo Sormano gemeinsam eine Geldsumme zugewiesen *nur* für die Petrusstatue dieser Säule. Es ist auch nicht allzu schlimm, daß wir den eigentlichen Urheber nicht kennen. Denn sowohl die Petrus- wie die Paulusstatue fallen künstlerisch in die gleiche Rubrik wie die oben besprochenen Statuen der Cappella Sista in S. Maria Maggiore. Die Paulusstatue auf der Marc Aurelsäule der Piazza Colonna schuf ein im übrigen völlig unbekannt gebliebener Constantino de Servi, wie wir aus Rechnungsberichten erkennen können[33]).

In das Jahr 1590 gehören zwei Statuen, die weniger durch ihre Qualität als durch ihren Inhalt von Bedeutung sind, die Figuren Pius V. und Sixtus V. auf den Grabmälern dieser beiden Päpste. Auf die Statue Pius V., die, wie wir durch Baglione und auch durch Rechnungsberichte wissen[34]), von Lionardo Sormano ist, kamen wir im Zusammenhang mit der Petrusstatue des gleichen Künstlers bereits zu sprechen. Es zeigt sich, daß Guglielmo della Portas Statue Pauls III. in S. Pietro in Vaticano in bezug auf die Stellung der Beine, den Wurf des Mantels als Vorbild diente. Doch ist es interessant zu beobachten, wie sehr Sormanos Figur gegenüber der in völlig michelangelesker Formensprache

sich äußernden Paulsstatue zum Naturalismus neigt. Die gesammelte plastische Fülle ist einem naturalistisch unruhigen Vor und Zurück gewichen. Die Halsöffnung des Mantels bei der Pauls III., welche so gefaßt ist, daß durch die Weite der plastisch empfundene runde Kopf optisch noch in die Gesamterscheinung einbezogen wird, so daß hierdurch kein das Gesetz der Plastik verletzender, optischer Bruch erfolgt, ist bei Pius V. auf seine natürliche Weite zurückgeführt. Der Kopf und das Gesicht, bei Paul III. rund und plastisch edel herausgearbeitet, ist bei Pius V. ein scharfes, naturalistisch gearbeitetes Antlitz. Bei all diesem Naturalismus ist aber ein gewisser unverkennbarer Rest michelangelesker Formensprache, die sich vor allem in dem etwas unruhig flutenden Mantel äußert, nicht zu übersehen.

Wir müssen uns überhaupt klar darüber sein, daß wir diese Tendenz zur künstlerischen Neutralität, die eben in dem *negativen* Moment des Fehlens einer über den Naturalismus hinausgehenden Stilsprache besteht, nicht als *positives* Moment des Fehlens werten, wenn wir sie zwar auch als Angrenzung und Charakteristikum gegenüber der Florentiner Kunst oder zeitlich gegenüber Renaissance und Barock als positiven Faktor hinnehmen dürfen und müssen.

Außerordentlich matt ist dann die Statue Sixtus V. von Giovanni Antonio Paracca. Der Papst ist kniend mit gefalteten Händen dargestellt. Vorn rechts auf den Boden hin-

gesetzt ist die Tiara. Ein großer Mantel bekleidet den Papst. Kunstgeschichtlich gehört auch diese Figur in den Kreis der Vorigen. Von Wichtigkeit ist allerdings die Art der Darstellung. Wir dürfen die kniende Haltung, diese Betonung des Frömmigkeitsmomentes auf den Einfluß des Trienter Konzils zurückführen. Gehört die Figur zwar normal ganz zu unserer Zeit des künstlerischen Interregnums zwischen Spät-Renaissance und Barock, dieser neuartige Inhalt als solcher, die Hervorhebung der Frömmigkeit, weist auf Zukünftiges hin.

Der gleiche Paracca arbeitete dann auch zwei künstlerisch noch unbedeutendere Figuren – einen hl. Petrus und Paulus — in der Chiesa Nuova, nahe bei dem jetzigen Sakristeieingang. Stilistisch stehen diese Arbeiten der Papstfigur nahe.[35])

Zeitlich tritt alsdann eine Pause ein. Die beiden Statuen Pius V. und Sixtus V. gehören noch in das Jahr 1590. Sieben Jahre lang schweigen die Berichte und auch aus den erhaltenen Denkmälern ließe sich nichts nachweisen, was in diese Zeit fallen könnte. Es mußte erst ein neuer geeigneter architektonischer Rahmen für die weitere Aufstellung plastischer Werke geschaffen werden. Dies geschah mit der schon dringend notwendig gewordenen Restaurierung der Lateransbasilika, die durch den bekannten Architekten Giacomo della Porta Sommer 1592 in Angriff genommen wurde[36]). Vor allem wurde mit dem großen Querschiff „Nave

Clementina", so benannt nach Clemens VIII., welcher der eifrige Förderer all dieser Arbeiten war, begonnen. Februar 1598 wurde dem uns bereits bekannten Pier Paolo Olivieri der Auftrag zur Ausführung des heute noch dortstehenden Sakramentsaltares erteilt. Der tempelfassadenartig gehaltene Altar hat zu seinen beiden Seiten vier Nischen, in denen Statuen des Elias, Moses, Aaron und Melchisedek aufgestellt wurden. Es sind Arbeiten von Nikolaus von Arras, dem Meister des Grabmals des Herzogs von Cleve in der Anima, Gillis van den Vliete, Silla Lunghis da Viggiù und Olivieris. Die Arbeiten des letzteren führte Camillo Mariani nach dem Tod des Meisters zu Ende[37]).

Es scheint so, als ob die Zeit die Hoffnungslosigkeit einer positiven Formgestaltung bis zum Letzten durchkosten wollte. Meister wie Nikolaus Pippa von Arras, die an dem Grabmal des Herzogs von Cleve noch wirklich künstlerisch Beachtenswertes leisteten, schaffen hier Gestalten — die Melchisedekstatue auf der linken Seite des Altars ist von Nikolaus — die an künstlerischer Mattigkeit und Neutralität nicht überboten werden können. Bis zu welchem Grad die Rettung ins Naturalistische vordrang, erkennen wir dann vor allem auch daran, daß Silla Lunghi, ein lombardischer Meister, dem wir später noch einmal begegnen werden, seiner marmornen Aaronfigur — ebenfalls auf der Evangelienseite — ein Weihrauchfaß aus echtem Blech gibt. Gillis van den Vliete schuf den nichtssagenden Moses, und

Olivieri, noch naturalistischer geworden wie bei seinem hl. Antonius in der Cappella Sista, den Elias. Camillo Mariani führte, wie gesagt, Olivieris Arbeit zu Ende. Ein totes nichtssagendes Dastehen ist allen vier Figuren gemeinsam. Die Buntheit und der materielle Wert ihrer Umgebung reden nur zu deutlich, daß — wie es immer in gedankenarmen Zeiten ist — die Kostbarkeit des Materials über die Gedankenarmut und über das Fehlen künstlerischer Gestaltungskraft hinweghelfen muß.

Über dem Tabernakel dieses großen Altars wurde dann — wiederum typisch — ein mächtiges Flachrelief von tausend Pfund Silber, das letzte Abendmahl darstellend, angebracht. Dieses Relief, das Anfang des XIX. Jahrhunderts von den Franzosen mitgenommen wurde[38]), wird von zwei großen Bronzeengeln gehalten, die Arbeiten eines Ambrogio Buonvicino sind[39]). „Ambrogio Buonvicino fu Milanese. Venne a Roma in età giovanile“[40]), schreibt Baglione von ihm. Diese beiden Engel sind erfreuliche Arbeiten, sie stechen angenehm ab von den sie umgebenden etwas geistlosen und arg bunten Dekorationen. Sie stehen in der Art ihrer formalen Gestaltung in der Nähe der Torrigiani-Engel vom großen Tabernakel in der Sakramentskapelle von S. Maria Maggiore. Es ist auch wohl anzunehmen, daß neben dem Einfluß der Sansovinoschule, die wir auch bei anderen Werken Buonvicinos, wie bei der Schlüsselübergabe über dem Hauptportal am St. Peter, konstatieren können, die alte

Tradition der päpstlichen Gießereien, deren Haupt Torrigiani lange Zeit war, nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung dieser Figuren gewesen ist.

Von michelangelesker Manier sind die im übrigen sehr unbedeutenden büstenartigen Figuren des David und Salomon in der Nähe der Orgel des großen Querschiffs von S. Giovanni in Laterano. Es sind gleichfalls Arbeiten Ambrogio Buonvicinos, wie wir aus Rechnungsberichten wissen[41]).

Wohl ebenfalls in den neunziger Jahren des XVI. Jahrhunderts entstand alsdann die Statue des Grabmonuments des 1590 verstorbenen Urban VII., welche die Bruderschaft der Annunziata von S. Maria Sopra Minerva, die der Verstorbene zur Gesamterbin seines Vermögens gemacht hatte, zu seinem Gedenken errichten ließ[42]). Sticht zwar diese Statue auch ab von der künstlerischen Bedeutungslosigkeit der Figuren in der Sakramentskapelle in S. Maria Maggiore und denen des Querschiffes im Lateran, so ist sie, objektiv gesehen, doch nur eine sehr bescheidene Arbeit. Der Pontifex ist segnend dargestellt im vollen Pontifikalschmuck. Seine Linke hält ein Buch. Es ist schwer und leicht zugleich zu sagen, welche früheren Statuen auf diese Figur von Einfluß gewesen sind. Es scheint, als ob die Geistlosigkeit dieser Zeit den naturalistisch empfundenen Kern ihrer Kunstwerke in eine Schale verschiedenster Zusammensetzungen zu füllen pflegte. Alles scheint man abgesehen zu haben. So ist z. B., um von unten zu beginnen, der Sockel selbst eine ver-

einfachte und bescheidene Nachbildung des Sockels vom Grabmal Pauls III. in St. Peter. Für die unteren Partien dienten Motive von der Statue Pius V. in der Sakramentskapelle in S. Maria Maggiore, nämlich das Zusammenstellen der Füße; von der Mosesstatue Michelangelos das über das Knie gelegte Tuch — bei Buonvicinos Figur ein Faltenteil des Mantels, bei Michelangelos Moses das große Tuch nur links statt rechts, — und für den oberen Teil Motive der Statue Gregors XIII. in S. Maria in Aracoeli, von der Buonvicino wohl auch das kleinliche Motiv der Faltenenden am Fuße der Figur zu haben scheint. Aber trotz der Übernahme all dieser Motive und vielleicht noch einer Menge mehr ist die Gesamtfigur naturalistisch empfunden. Mag auch die Aufzählung der abgesehenen Motive einen ungünstigen Eindruck für die Selbständigkeit und Art der Arbeitsweise dieser Zeiten erwecken, man kann der Figur eine gute, wenn zwar auch naturalistisch empfundene Geschlossenheit nicht aberkennen, eine Geschlossenheit, die nicht ein Auseinanderfallen der mühsam zusammengesuchten Motive zuläßt, wie wir es z. B. an der Statue Gregors XIII. von Olivieri beobachten können. Die Freude an dem künstlerisch zwar etwas unschön wirkenden, technisch aber immerhin schwierigerem Motiv der Faltenenden ist ein Zeichen für die stark handwerkliche Einstellung dieser Künstler. Die Statue reiht sich, unter solchen Gesichtspunkten betrachtet, ein unter die besseren Werke ihrer Zeit.

In das Jahr 1603 gehören die Statuen Johannes des Täufers und des hl. Fabrianus für die Confraternità die S. Salvatore alla Minerva, wovon aber nur die Johannesstatue auf uns gekommen zu sein scheint[43]). Das Gewicht des Körpers ruht auf dem linken Bein, während das rechte als Spielbein behandelt ist. Der rechte Arm greift, inhaltlich zwecklos formal aber plastisches Empfinden erkennbar machend, um die Brust. Der linke Arm ist nach unten gerichtet. Der Heilige ist bärtig dargestellt. Angetan ist der Prophet mit einem Fell. Zweifellos hat die in der gleichen Kirche befindliche Statue des kreuzhaltenden nackten Christus von Michelangelo großen Einfluß auf unsere Figur gehabt. Die Beinstellung, das Um-die-Brust-greifen eines Arms, die Führung der Gesamtbewegung des Körpers, sind genau wie bei Michelangelos Christus, nur daß anstelle des linken Arms der rechte beim Johannes Um-die-Brust-greift. Anders ist der geradeaus gerichtete Blick sowie das Herunterhängen eines Arms, aber auch der Größenmaßstab. Während Michelangelo seine Figur etwas über lebensgroß gestaltete, ist die Johannesstatue bedeutend unter Lebensgröße gehalten. Zweifellos ist die Figur des Täufers wesentlich naturalistischer empfunden, ein Moment, das aber hauptsächlich auf den Kopf beschränkt bleibt. Das als plastischer Wert richtig empfundene Um-die-Brust-greifen, die formal richtige Behandlung der Beinpartien, die sich in den in plastischem Leben schwellenden Fleischpartien äußert, der in schön-

edler Linie nach unten sich bewegende linke Arm mit der schon ganz barocken warmen, vollen Hand und den vollen, runden Fingern — man sehe sich nur einmal vergleichshalber die Hände der Figuren in der Cappella Sista aus den achtziger Jahren des soeben beendeten Jahrhunderts an — all das zeugt von neu einsetzendem, plastischem Leben, von neueinsetzendem Formgefühl überhaupt. Aber noch ist es erst Anfang! Was dann der eigentliche Barock aus dieser Figur gemacht hat, möge man aus einem Vergleich der Täuferstatue des Pietro Bernini in der Cappella Barberini in S. Andrea della Valle feststellen. Man muß das Wort „Barock" bei unserer Figur doch noch sehr vorsichtig gebrauchen!

Stärkeres barockes Leben äußerte sich dann aber bereits in den Figuren der Aldobrandini-Kapelle, ebenfalls in S. Maria Sopra Minerva. Der Auftrag zur Ausschmückung dieses Raums, den Papst Clemens VIII. dem Andenken seiner Eltern errichtete, wurde bereits im Frühjahr 1600 in Auftrag gegeben[44]). Im August 1604 gab der Papst bei einem Besuch dieser Kapelle persönlichst Anordnung für die Aufstellung der Figuren. Die architektonische Leitung hatte wiederum, wie auch in S. Giovanni in Laterano, Giacomo della Porta. Auch in dieser Kapelle spielt, ähnlich wie in S. Giovanni in Laterano und auch in den beiden großen Papstkapellen in S. Maria Maggiore, die Kostbarkeit und Buntheit des Steinmaterials eine verdächtig große Rolle. Zweifellos ist aber dennoch der künstlerische Wert der Ar-

beiten ein wesentlich höherer als in dem Querschiff des Laterans. An zwei gegenüberliegenden Wänden, rechts und links des Eingangs bzw. des Altares, der sich dem Eingang gegenüber befindet, sind die Gräber der Eltern des Papstes angebracht, die ebenfalls in ihrem architektonischen Aufbau von Giacomo della Porta sind. Die beiden Toten sind auf der Seite ruhend dargestellt. Sie stützen sich auf je zwei aufeinandergelegte Kissen. Es sind Arbeiten eines Lothringers Nikolaus Cordier, von dem auch die Statuen der „Fortezza", des hl. Sebastian, der „Carità" und der „Prudenzia" in der gleichen Kapelle sind. Ferner befinden sich hier noch eine Statue des hl. Paulus von Camillo Mariani und eine Statue des Papstes Clemens VIII. selber von Ippolito Buzzi[45]).

Nikolaus Cordieri ist zweifellos einer der besten Meister seiner Zeit. Sobotka sagt von ihm: „Charakteristisch ist für ihn, außer dem Nachwirken und dem verstärkten Aufgreifen michelangelesker Formen, ein deutliches Anlehnen an antike spätrömische Vorbilder. Er gehört damit auch innerlich der Künstlergeneration an, welche die Entstehung des barocken Stils in der römischen Plastik (Bernini) vorbereitete"[46]). Damit hat Sobotka sehr richtig Cordieri charakterisiert und umschrieben. Wir können diese Phänomene deutlich an den Hauptwerken des Meisters in dieser Kapelle, an dem Elternpaar Aldobrandinis, erkennen. Auffallend ist schon das nervös vibrierende Auffliegen der in unnaturalistischer Weise sich knitternden Gewänder, ausgeprägter

noch in der Statue der Mutter als bei der des Vaters, aber auch bei letzterer Figur bereits erkennbar. Bemerkenswert sind die wiederum in spezifisch plastischer, unnaturalistischer Fülle sich rundenden Hände der Mutter. Jedoch scheint bei aller Tendenz zu spezifisch künstlerischer Formgestaltung der scheinbar schon zur Tradition gewordene, uns von den Arbeiten in S. Maria Maggiore und vom Lateran her bekannte Naturalismus ein freieres, aus künstlerischem Formempfinden sich gestaltendes Leben noch zu unterdrücken. Dieser Naturalismus äußert sich stärker noch — und wir haben diese Figur deshalb wohl auch als die ältere Arbeit anzusehen — in des Vaters als in der Mutter Statue. Noch fließen die Linien der Gewänder beim Vater ruhiger, sie sind in ihrer Art nicht unähnlich denen von der Statue der hl. Silvia vom gleichen Künstler in S. Gregorio Magno. Die Hand- und Kopfdarstellung ist noch ausgesprochen naturalistisch. Anders, wie gesagt, bei der Mutter. Das Gewand, schon wesentlich knitteriger und unruhiger, wird vom Künstler in geschickter Weise ausgenutzt, um Partien wie den Kopf, die in ihrer objektiven Tendenz zu naturalistischerer Gestaltung schwerer in das neue Formempfinden umzubilden waren, zu umhüllen und um so, optisch wenigstens, den Naturalismus auf ein Mindestmaß zurückzudrängen. Die Behandlung des Gesichtes ist eine ausgesprochen naturalistische mit antik-idealistischen Reminiszenzen. Diesen gleichen Naturalismus sehen wir dann auch an dem hl.

Sebastian Cordieris bei ausgesprochen barocken psychischen Werten, die sich bereits in der Art der Gestengestaltung — Aufwärtsblicken, erhobene Hand — bekundet. Es ist ein noch starkes Festhalten im rein Künstlerisch-Formalen an dem traditionellen Naturalismus. Einen weiteren Schritt zum Barock macht Cordieri in den beiden anderen Figuren, in der Carità und am Grabmal der Luisa Deti, der Mutter Clemens VIII., und der Prudenza an des Vaters Grabmal. Erstere ist eine weibliche Figur, zu deren Füßen sich zwei kleine Kinder schmiegen, auf ihren Armen trägt sie ebenfalls ein Kind. Die Fülle des sprudelnden barocken Lebens, vor allem sich äußernd in der Menge der unruhigen Kinder, das Hochstellen des einen Beines dieser Frau, das unruhig gestaltete Gewand, das sich — typisch für Cordieri — zwischen den Beinen zusammendrängt, zeigen schon, wie stark die Innervierung auch der Materie mit dem in der geistigen Sphäre schon längst neuquellenden Leben dieser Zeit vorgedrungen ist. Wir können hier in interessanter Weise bei der Betrachtung dieser Werke den Weg der Entstehung des Barock verfolgen. Wir müssen darüber uns klar sein, daß dieser nüchterne Naturalismus als nicht zu unterschätzender Faktor sich zwischen Renaissance und Barock schiebt. Es geht nicht an, den Barock ohne weiteres sich aus der Renaissance entwickeln lassen zu wollen. Renaissance ist eben etwas anderes als nur Nachahmen der Natur, sie ist, was man doch nicht vergessen muß, ein ausgespro-

chener *Stil*, d. h. ein Etwas, bei dem ein spezifischer Gestaltungsfaktor wesentlich ist für die Formgebung, und zu dem dann, wie es in der Renaissance der Fall war, das naturalistische Moment als etwas Sekundäres, was aber nicht „Nebensächliches" heißen soll, hinzutrat. Historisch gesehen liegt die Entstehung des Barock also nicht direkt in der Renaissance, sondern in einer Innervierung, Verlebendigung einer aus negativen Momenten — wir weisen hier auf das, was wir früher hierüber sagten, hin — entstandenen Kunstart durch Werte, deren Quelle ein spezifisch religiöses Leben war. Doch wir wollen hierauf noch später zurückkommen.

Weiter arbeitete Cordieri in dieser Kapelle dann vermutlich die Prudenza. Baglione erwähnt diese Figur nicht, wohingegen derselbe Autor wohl die Figuren der Eltern des Papstes und die Carità ausdrücklich unter den Werken Cordieris aufzählt. Sobotka sieht diese Statue der Prudenza, wie auch die der Fortezza — beide an des Vaters Grab — als Werke Cordieris an. Während die Fortezza wohl noch in die Zeit gehört, in der der Künstler die Figur des Vaters und des hl. Sebastian arbeitete — ja die Figur ist zeitlich wohl noch vor diesen Statuen anzusetzen — ist die Prudenza schon durch und durch ein Werk des Barock. Eine gewisse naturalistische Gebundenheit, wie wir sie ebenfalls an dem hl. Sebastian erkannten, mit dem dann auch die Figur die Form der erhobenen Hand gemeinsam hat und eine noch auffallende Einfachheit der Gewandbearbeitung gegenüber der

nervös vibrierenden Gewandung bei der Mutter und vor allem der Carità ist bemerkenwert. Das Vorschieben einer Schulter, die Stellung der Füße, das Gewand, das Herausstoßen der rechten Hand mit dem Spiegel gehören einer neuen Zeit an.

Camillo Mariani arbeitete alsdann die Figuren des hl. Paulus und der Religion. Erstere Figur ist zweifellos das ältere Werk. Auch hier die gewisse Befangenheit im Naturalismus, doch auch in der Art der Gesten schon barockes Leben ankündigend. Die Figur steht stilistisch der neben ihr aufgestellten Sebastiansstatue nahe, wie überhaupt Mariani unter großem Einfluß Cordieris gestanden zu haben scheint, was wir dann noch deutlicher an der „Religio" zu erkennen vermögen. Noch leichter würden wir diese Abhängigkeit konstatieren können, wenn wir Marianis Statue des hl. Johannes Evangelista in der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, die aber schon außerhalb des Bereichs unserer Arbeit liegt, mit den Arbeiten Cordieris in der gleichen Kapelle zum Vergleich heranzögen.

Jene Statue der Religio, deren Schönheit Baglione besonders hervorhebt, gehört ebenfalls wie die Statue der Carità von Cordieri völlig in das Barock. Dargestellt ist ähnlich wie in dem cordierischen Gegenstück eine weibliche Figur, die von kleineren Kindern, ihr zur Seite und zu Füßen, umgeben ist; eine Taube, die Religion symbolisierend, ist an der einen Seite ihres Kopfes angebracht. Zu ihr wendet sich

diese Frau, um den Eingebungen dieses symbolischen Tieres zu horchen. Die Statue gehört in die gleiche Zeit wie Cordieris Carità. Barock ist ihre ganze Art. Zunächst das Hineinzwängen dieser nach den traditionellen Renaissanceideen viel zu großen Figur in die ihr zugedachte Nische. Barock ist die rundplastische, nicht mehr aus dem Naturalismus allein ableitbare Behandlung der Fleischteile, eine Behandlung, die aus einem spezifisch künstlerischen Formempfinden hervorgewachsen ist. Dies neue Empfinden hat gleichsam von oben her diesen Naturalismus mit seinem neuen plastischen Gefühl überformt. Das zeigt auch die Gewandung, die bereits mit völlig unnaturalistischem Eigenleben ein neues Formenspiel treibt. Dies neue Leben hebt auch das Knie, beugt Finger, Arme und Hände zu unnaturalistischen Bewegungen, gestaltet naturalistisch völlig unmögliche Faltengebilde, wie das Tuch unter der Taube.

Damit aber haben wir schon die Grenze erreicht, die durch das Thema unserer Arbeit gesetzt ist. Die Figuren wurden, wie gesagt, im August 1604 in dieser Kapelle aufgestellt. 1600 wurde der Auftrag zu der Ausführung gegeben. Innerhalb jener Zeit liegt also der große Umschwung. Wenn also Hermann Voß darauf hinweist, daß seines Erachtens erst die Fassade von S. Susanna (1595 — 1603) den eigentlichen Bruch mit der Renaissancetradition darstelle, so können wir fast in der gleichen Zeit dieselbe Erscheinung in der Plastik beobachten. Wenn wir soeben sagten,

daß wir mit den zuletzt behandelten Statuen die Grenzen unseres Themas erreichten, so ist das insofern richtig, als wir uns mit diesen Arbeiten selbst schon ganz im Barock befinden, aber Klarheit und Übersicht verlangen es auch, die Figuren dieser Grenzzone zu behandeln, da sich unter ihnen zum Teil Arbeiten befinden, die bis zu einem gewissen Grad der abschließenden Epoche angehören und noch nicht völlig Barock sind.

Cordieri arbeitete, gleichzeitig mit den ersten Statuen der Cappella Aldobrandini, an zwei großen Werken, die noch heute an ihrer ursprünglichen Stelle stehen. Es sind dies die Statuen des hl. Gregorius und seiner Mutter, der hl. Silvia.[47]) Sie entstanden im Auftrage des großen Kardinals Baronius, des Freundes des hl. Filippo Neri, für die beiden Kapellen bei S. Gregorio Magno al Celio, die dieser Kirchenfürst zu Anfang des Jahrhunderts restaurieren ließ. Ein unkontrollierbares Gerücht, das auch Baglione bringt, behauptet, daß die Statue Gregors des Großen nach einem Abozzo Michelangelos entstanden sei. Wie weit dies wahr ist, läßt sich, wie gesagt, nicht nachweisen, zweifellos ist aber, daß die Figur den Eindruck einer völlig selbständigen Arbeit macht, wenn wir von jenem allgemeinen michelangelesken Einfluß, wie wir in dieser Zeit allerorts konstatieren können, absehen. Nikolaus Cordieri zeigt den großen Kirchenlehrer thronend im vollen Pontifikalschmuck. Die Rechte ist zum Segnen erhoben, die Linke hält ein Buch. Auf der rechten Schulter

sitzt eine Taube, die dem Heiligen ins Ohr flüstert. Uns scheint die für diese Zeit außerordentlich hochstehende Qualität dieser Statue Anlaß zu diesem Gerücht gewesen zu sein, wozu dann die von Sobotka erwähnte verstärkte Wiederaufnahme michelangelesker Formen — die sich hier noch stark in der geschlossenen Massivität der Figur zeigt — hinzukam. Aber auch hier können wir schon, trotz des Zurückgreifens auf Früheres, die ersten Anzeichen des Barock konstatieren. Man vergleiche nur mit dieser Statue die erst viel später (1608) gearbeitete Statue Pauls V. von Silla Longhi, die in ihrer schläferigen Langeweile noch ganz an die Werke im Querschiff des Laterans und in der Sakramentskapelle von S. Maria Maggiore erinnert, um sich ein klares Bild von dem barocken Leben zu machen, das bereits in der unruhigen Gewandgestaltung sich äußert.

Wiesen wir auch selbst auf die Bemerkungen Sobotkas über die verstärkte Wiederaufnahme michelangelesker Formen — ein Wort, das nur zu leicht und zu oft für diese Zeiten gebraucht wird — bei Cordieri hin, so ist es doch gut, vergleichshalber, um nicht falschen Übertreibungen und unrichtigen Vorstellungen zu verfallen, Statuen unmittelbaren Einflusses der Formgestaltung Michelangelos und von wahrem Manierismus der Form, wie z. B. den Johannes Evangelista von Landini im Lateransbaptisterium neben die Figuren Cordieris zu halten. Wir sehen dann, daß fast nur eine gewisse michelangelesk wirkende Größe und allgemeine, die

Gesamtfigur betreffende Gestaltung bei den Statuen Gregor des Großen und seiner Mutter, die aber selber wiederum, verglichen mit dem Landinischen Johannes, von weit größerer Zartheit sind, übrig bleibt. Andere Motive noch auf einen direkten Einfluß der Formen Michelangelos zurückzuführen, scheint uns falsch oder doch zum mindesten übertrieben. Cordieris Statuen zeigen soviel ursprüngliches Eigenleben, daß nur eine ganz allgemeine und freie Übernahme von michelangelesken Gestaltungsmotiven konstatierbar ist. Interessant ist z.B., wie Cordieri ganz im Gegensatz zu Michelangelo die Knie- und Beinpartie behandelt. Während der Michelangelo-Moses ein mächtiges und imposantes Herausstellen des rechten Knies zeigt, das wie ein gewaltiges Kraftzentrum dasteht, und während der linke Fuß zurückgestellt ist, um mit unheimlicher Macht jeden Moment bereit zu sein, den Riesenkörper emporzuschnellen, alles also nach auswärts drängt, alles explosive Kraft ahnen läßt, ist bei Cordieris Gräbern bei aller Vitalität der Figuren ein starkes optisches Sichschließen konstatierbar. Nur das Knie und der Unterschenkel des rechten Beines erinnern an den Moses. Die Gesamtkomposition macht aber einen so ursprünglichen Eindruck, daß nur von einem ganz freien Übernehmen einzelner Motive gesprochen werden darf. Die Füße sind im Gegensatz zu Moses enger zusammengesetzt, ein Motiv, das aber Cordieri vermutlich der Urbanstatue Buonvicinos in S. Maria sopra Minerva entlehnte, mit der sie auch das bis-

her unbekannte Motiv des Hineinnehmens der beiden Stolaenden zwischen die Beine gemeinsam hat. Die näher zusammengesetzten Füße bilden mit den über den Unterschenkel, Armen, Schultern, Halspartie des Mantels und der Tiara gehenden optischen Linie ein feines, geschlossenes Oval. Auch hat Cordieri jene, vom plastischen Formempfinden aus gesehene unmögliche Geste des Segnens mit naturalistisch hinausgestreckter Rechten vermieden, wie sie all die unglücklichen Papststandbilder mit dem segnenden Pontifex aus dieser Zeit aufweisen. Sehr fein nimmt Cordieri den rechten Unterarm mit der zum Segnen geformten Hand vor den rechten Teil der Brust, um auch durch diese Armführung die plastische Geschlossenheit noch mehr herauszuarbeiten. Die zarte und geistig belebte Art des Barock, die sich auch in dieser vornehmen optischen Geschlossenheit, eben in diesem außer-inhaltlichen, selbständigen Spiel der Formen ankündigt, und auch in der unruhigen Art der Gewandfalten bemerkbar macht, ist eben etwas Neues.

Stärker noch zeigt dies die Figur der hl. Silvia. Dieses Werk, aufgestellt in dem Oratorium der Heiligen neben S. Gregorio al Celio – die Gregorstatue steht in dem Oratorium der hl. Barbara bei der gleichen Kirche – zeigt schon wesentlich barockeres Leben. Die Heilige ist stehend dargestellt, angetan mit einem langen, faltenreichen Gewand. Ein mächtiges mantelartiges Tuch, das über den Kopf gelegt ist, reicht hinten bis zu den Füßen hinab und bedeckt, mit einem Zipfel nach vorn um

die Brust gezogen, die linke Schulter und einen Teil des Oberkörpers. Die abwärts gerichtete Linke hält den aufgeschlagenen Psalter. Die rechte Hand ist an die Brust gelegt. Das linke Bein, ein wenig erhöht, schiebt das Knie zart vor. Diese Figur stammt, wie schon angedeutet wurde, ebenfalls aus dem Anfang des Jahrhunderts wie die vorige Statue, wurde aber wohl nach dieser gearbeitet. Vielleicht dürfen wir auch hier mit gewissem Recht einen Einfluß der linken allegorischen Figur, der Rahel, vom Juliusgrabmal Michelangelos auf die allgemeine Gesamthaltung der Silviastatue annehmen, mit der sie auch noch außer dem aufwärts gerichteten Blick eine gewisse Ähnlichkeit der Gewandart gemeinsam hat. Außerdem können wir auch noch eine Übereinstimmung des Haaransatzes mit der anderen allegorischen Figur, der Lea, des Juliusgrabes konstatieren, wenn nicht unmittelbare antike Vorbilder hier eingewirkt haben. Diese Momente verbinden diese Statue mit Früherem. Aber die Gesamtauffassung ist doch eine so wesentlich neue, daß auch hier wiederum nur von einer freien Übernahme gesprochen werden kann, die das Alter so umgestaltet, daß nur ein schwacher Rest des Eindruckes einer formalen Ähnlichkeit bleibt. Die freiere Faltenbehandlung, die eigenartig sich rundenden Hände, das zart emporgestellte Bein zeigen anderes Leben. Wohl sind alle seelischen Momente, ebenfalls wie bei der Gregorfigur, noch gebunden an eine gewisse naturalistische Schwere, wohl sind auch noch die Verhältnisse von

Statue und Nische der Renaissancetradition sehr verwandt, Momente, die die Figuren als noch nicht völlig dem Barock angehörig erscheinen lassen, aber schon ist der alles vergeistigende Zug des Barock, latenter bei dem hl. Gregorius, offener bei der hl. Silvia, bemerkbar.

Die nächsten Arbeiten Nikolaus Cordieris, die in die Zeit von 1605—1612 fallen, sind bereits so barock, daß sie nicht mehr in den Rahmen unserer Untersuchungen einbezogen werden können, wie sie auch zeitlich schon unter das Pontifikat Pauls V. fallen. Das schönste dieser Werke ist zweifellos das Monument Heinrichs IV. aus dem Jahr 1608, aufgestellt im nördlichen Portikus von S. Giovanni in Laterano. Wir wiesen in der Einleitung unserer Arbeit auf dieses Werk hin.

Ebenfalls in die Zeit der Jahrhundertwende fällt alsdann ein Werk, das schon wegen seiner allgemeinen Bekanntheit nicht übergangen werden darf, nämlich die Statue der liegenden hl. Cäcilia in S. Cecilia in Trastevere.

Am 20. Oktober 1599 war der wohlerhaltene Leichnam der hl. Jungfrau gefunden[48]). Stefano Maderno, ein Künstler aus der Lombardei, erhielt, wie die Überlieferung berichtet, den Auftrag, die Jungfrau so darzustellen, wie sie im Grabe lag[49]). Sobotka, der eigentlich das Wesentliche und kunsthistorisch Wichtige geschrieben hat[50]), weist darauf hin, daß noch nie Heilige bisher so dargestellt seien. Hier sei — und das zeugt von erstem barocken Leben — die Figur nicht in

eine tote Nische hineingestellt, sondern in voller Beziehung zu dem sie umgebenden Rahmen getreten. In sich ist zwar die Figur noch sehr stark naturalistisch, „naturgetreu" empfunden und wiedergegeben, aber solches Komponieren ist doch völlig neu und weist auf Zukünftiges hin. Es ist überflüssig, noch weiter auf diese Figur, die fast als einzige Arbeit der Zeit allgemein bekann ist, einzugehen, da sie fast in jedem Handbuch erwähnt und besprochen ist. Uns ist nur von Wichtigkeit, daß hier *völlig* alle formalen Probleme im Sinn der Renaissance vor der Wiedergabe natürlichen Geschehens *zurücktreten*, daß hier der Inhalt alles ist.

Der Vollständigkeit halber möchten wir dann noch zum Schluß der Untersuchung über die Statuen der Übergangszeit kurz auf zwei Figuren hinweisen, die noch besonders stark mit der vergangenen Zeit verbunden sind, trotzdem sie, wie aus Rechnungsberichten ersichtlich ist, um das Jahr 1608 gearbeitet wurden, also ebenfalls unter das Pontifikat Pauls V. fallen. Es sind dies die beiden Papststatuen von den Grabmonumenten Clemens VIII. und Pauls V.[51] Beide Figuren sind künstlerisch nicht sehr bedeutend. Es sind Arbeiten Silla Lunghis. Wir kennen diesen Meister von den naturalistischen Figuren am Sakramentsaltar im Querschiff in S. Giovanni in Laterno her. Er war es, der jene matte Aaronstatue mit dem Weihrauchfaß aus wirklichem Metall verfertigte. Zweifellos haben seine künstlerischen Fähigkeiten etwas zugenommen. Vermutlich ist die Statue Cle-

mens VIII. die ältere Arbeit. Sobotka schreibt in der von uns in der Einleitung angeführten Bemerkung: „Wo sie (die Künstler dieser Zeit) selbständig die Natur umschaffen sollen, wirken sie unerfreulich, ja oft geradezu dilettantisch, am meisten dort, wo sie sich nicht an antike Vorbilder halten konnten.“ Einen typischen Fall für das von Sobotka hier Erwähnte haben wir in dieser Papststatue. Die gewundenen und gewrungenen Beinpartien, die als solche die Tendenz zur barocken Formgestaltung erkennen lassen, wie überhaupt die völlig verunglückte Gesamthaltung, die uns statt des freien Spiels barocken Formlebens mehr den Eindruck körperlichen Mißwuchses macht, abermals ein Moment, das uns als solches die gleiche Absicht verrät, barockes Leben vorzutäuschen, zeigen, wie sehr dieses Umschaffen der Natur versagte. Hingegen bei der Darstellung und Herausarbeitung des Gesichts zeigt sich uns Silla als tüchtiger Naturalist, und wir können erkennen, daß ihm die gute Meißelgeschicklichkeit nicht fehlte. Als Künstler mit solchen Eigenschaften gehört er noch ganz zu der Generation jener Meister, die die Zeit zwischen Spätrenaissance und Barock ausfüllen.

Es scheint, als ob Silla Lunghi selber empfunden hätte, wie unglücklich und häßlich diese seine Statue Clemens VIII. war und wo die Grenzen seiner Fähigkeiten lagen, denn weitaus besser ist seine nächste Arbeit, die Statue Pauls V. in der gleichen Kapelle. Der Papst ist kniend mit gefalteten Hän-

den wie Sixtus V. von Giovanni Antonio Paracca in der gegenüberliegenden Sixtuskapelle dargestellt. Trotzdem diese Arbeit Paraccas sichtlich in allen Motiven Silla Lunghi als Vorbild diente, ist dennoch in manchem eine Weiterentwicklung zu konstatieren. Schob Paracca bei der Figur Sixtus V. die Tiara noch so weit von der Figur weg, daß sie optisch fast völlig losgelöst erscheint, so zieht Silla sie ganz an die Figur heran, so daß sie völlig zur plastischen, jetzt durch nichts in ihrer geschlossenen Wirkung zerrissenen Hauptmasse gehört. Die Behandlung des Stoffes, auffallend durch das Fehlen tiefer einschneidender Falten, ist eine derartig vorsichtig zarte, daß auch auf diese Weise der Eindruck des Geschlossen-Plastischen verstärkt wird. Können wir nun einerseits gegenüber der Statue Clemens VIII. ein Zurückgehen auf ältere naturalistische Werte konstatieren, wie sie außer in der Darstellung des Gesichts noch besonders deutlich in der Gesamthaltung der Figur sich bekunden, so zeigt sich uns andererseits ein wesentlicher Fortschritt gerade in spezifisch künstlerischen Werten, wie z. B. in der guten plastischen Geschlossenheit. Und gerade durch dieses letztere Moment reiht sich die Statue wiederum ein in die echte barocke Formgestaltung. Denn das Arbeiten mit formalen Werten, wie wir es bei dieser Figur vorfanden, geht über bloße Naturalistik hinaus und gehört bereits echt künstlerischer Formgestaltung an.

DIE RELIEFS

Als erstes Werk begegnet uns das Relief am Grabmal Gregors IX. in S. Francesca Romana von 1577.[52]) Es ist eine Arbeit Olivieris. Dargestellt ist der Einzug des Papstes in Rom. Gregor reitet unter dem Prozessionshimmel auf einem Pferde; es folgen ihm Kardinäle und Reiter. Links aus dem Tor eilen dem Pontifex die Bewohner der Stadt entgegen. Den Hintergrund bildet die Stadtmauer, von den Kuppeln und Türmen Roms überragt. Am Himmel trägt ein Putto Tiara und Schlüssel, unter ihm auf einer Wolke schwebt der Heilige Stuhl. Vieles an dieser Arbeit hat Olivieri dem Relief am Grabmal des 1523 verstorbenen Hadrian VI. in S. Maria dell'Anima abgesehen. Aber während bei dem Grabmal Hadrians das Relief, wohl eine Arbeit Michelangelo Saneses, noch stark von klassischen Traditionen bestimmt ist, wie wir dies z. B. auch an dem optischen Einbau des Zuges in *eine* Ebene erkennen, führt Olivieri zwar den Hauptteil dieses Zuges auch ganz wie Michelangelo Sanese vorn in einer Hauptebene vor, aber in ganz naturalistisch empfundener Weise läßt er den Zug aus der Tiefe hervorkommen, wie er auch links die aus dem Tor der Stadt herauseilenden Menschen in naturalistischer Art aus der Tiefe entwickelt. Olivieri wirft damit das in der Renaissance gültige Formprinzip, das noch, wie gesagt, beim Relief am Grabmal Hadrians VI. seine volle Gültigkeit hatte, über den Haufen. Diese Neuerung ist

aber nicht als künstlerische Leistung, als ein Durchbruch neuer großer künstlerischer Ideen zu werten, sondern, wie wir früher erkannten, ein Ergebnis, das aus dem völligen Nichtverstehen der vorher angewandten Formprinzipien entstand. Das naturalistische Moment hatte in der Renaissance zum Schluß eine derartige Bedeutung erlangt, daß kleinere Meister Form und Inhalt verwechselten und der Versuchung einer rein äußerlichen Imitation der Natur erlagen. So auch Olivieri hier in seinem Relief. Man sieht es deutlich, welche Freude es ihm machte, den auch in seiner Figurenformung naturalistisch empfundenen Zug aus der Tiefe herzuleiten. Auch in der Darstellung des Stadtbildes spielen für ihn ganz naturalistische Momente, wie die Wiedergabe des Pantheon, des Kolosseums, des Kapitolturms, der Engelsburg usw. zeigt, eine große Rolle.[53]) Michelangelo Sanese brachte dagegen die nötigen Architekturteile, die für eine sinnvolle Darstellung unumgänglich nötig waren, noch völlig symbolisch-dekorativ.

Auch äußerlich können wir den Einfluß des älteren Reliefs Saneses feststellen. So übernahm Olivieri, abgesehen von dem Aufbau des Zugs, auch die weibliche Person mit dem Helm, wohl die Göttin Roma personifizierend. Diese wirkt aber bei Olivieri um so eigenartiger, da sie sich, im Gegensatz zu Michelangelo Saneses Figur, die in einer gänzlich antikischen Umgebung sich befindet, inmitten eines Haufens biederer Bürger bewegen muß. Momente, wie z. B. die schöne Figur,

die dem Beschauer ihren Rücken zuwendet, hat Olivieri in ihrer spezifisch plastischen Schönheit nicht erkannt, ihm galt der naturalistische Effekt seines Reliefs alles. An Stelle des in der Renaissance noch tiefen und sinnvollen Verständnisses für die Antike, das sich vor allem auch in der inneren Struktur des Bildaufbaues und der Formensprache bekundet, fällt neben dem Fehlen der inneren Strukturgestaltung, die verständnislose museumhafte Anbringung antiker Reminiszenzen auf.

Am 9. Februar 1575 starb der Clevische Erbprinz Carl Friedrich in Rom, wohin er gekommen war, um aus den Händen Gregors XIII. Schwert und Hut entgegenzunehmen. Der Papst, der den Prinzen sehr liebte, befahl ihn mit allen Ehren und großer Pracht zu bestatten. Er gab hierzu 3000 Dukaten. Carl Friedrich erhielt sein Grab in der deutschen Nationalkirche S. Maria dell'Anima, wo es auch heute noch im Chor gegenüber dem Grab Hadrians VI. zwar nicht in ursprünglicher Form, aber noch in seinen Hauptteilen erhalten ist[54]).

Es berührt einen eigentümlich, wenn Jacob Burckhardt im Cicerone, der übrigens fälschlich das Werk Egidio della Reviera zuweist — nur Nebensachen sind von diesem Künstler — von ihm schreibt, daß es „nichts als eine gewisse Meißelgeschicklichkeit“[55]) verrate. Es scheint, daß Burckhardts innere Abneigung vor allem Barock, denn als ein solches präsentiert sich uns bereits diese Arbeit, ihn zu diesem Urteil gelangen läßt.

Das Werk entstand, wie sich aus genauen Berichten nachweisen läßt, ebenfalls noch in den siebziger Jahren des Jahrhunderts. Der Hauptmeister war ein gewisser Nikolaus von Arras, auch Nikolaus Pippa genannt[56]), der nach erhaltenen Rechnungsberichten auch noch einige Arbeiten in S. Maria Maggiore und S. Giovanni im Laterano ausführte. Das Monument zeigt uns den Herzog vor einem Relief, die Auferstehung am jüngsten Tage darstellend, kniend, mit gefalteten Händen, auf der linken Seite des Sarkophagdeckels. Diese eigenartige, einseitige Massenverteilung zeugt bereits von einer gänzlich barocken Empfindungswelt. Es ist äußerst bemerkenswert, daß gerade ein nordischer Künstler solche Formen zuerst brachte. Aber auch im einzelnen tritt uns mit diesem Werk eine andere Formensprache entgegen, die unseres Erachtens wiederum selbst aus einem eigenartigen Gemenge verschiedenartiger Grundbestandteile zusammengesetzt ist. Nikolaus stammte, wie schon gesagt wurde, aus Arras. Zwar wissen wir nichts von seiner Jugendzeit, aber höchstwahrscheinlich wird auch er seinen großen Landsmann Giovanni da Bologna gekannt haben, denn Arras und Douai, der Geburtsort Giovannis, liegen nur wenige Meilen auseinander. Vielleicht ist auch Pippa wie Giovanni in die Lehre Jacques Dubroeucq zu Mons gegangen, der, wie wir wissen, Anfang der dreißiger Jahre in Rom war, und, von dort zurückgekehrt, als erster entschlossen der italienischen Kunst huldigte. Die örtliche Nähe von Mons und Arras legt

diesen Gedanken wohl mit Recht nahe. Auffallend an diesem Werk in der Anima, besonders an dem Relief, ist eine dekorative Schönfigurigkeit, die auf französischen Einfluß schließen läßt. Brinckmann macht da in bezug auf die französische Formgestaltung eine sehr richtige Bemerkung. Er sagt: „Es gibt eine dritte Bewegung, die weder Zweck noch Ausdruck ist, die ganz in der heiteren Kühle des Ornamental-Dekorativen sich auslebt. Das Einsehen heißt die französische Skulptur verstehen, warum sie gegenüber Deutschem und Spanischem leer erscheinen muß und matt gegenüber italienischer Wucht, warum sie so leicht theatralisch wirkt und so repräsentativ sein kann.“[57]) Diese Art der Theatralik können wir auch bis zu einem gewissen Grad auf unserem Grabmal konstatieren, natürlich dürfen wir nur sehr vorsichtig und bedingt diesen Ausdruck anwenden. Nikolaus war ja auch kein Franzose, wenn zwar auch Arras hart an der Grenze französischen Kulturgebietes liegt. Die Durchsäuerung französischer und niederländischer Kunst mit Italienischem im XVI. Jahrhundert ist bekannt. Es ist nun selbstverständlich, daß Künstler, besonders Künstler mit nicht allzu großer eigener Formkraft, mit dieser, aus der Heimat mitgebrachten Disposition zu jener eigenartigen Schönfigurigkeit auch in Italien Motive aufnehmen, die eine gewisse Artverwandtschaft mit ihr aufweisen. Sind es doch Motive von Kunstwerken, die ehemals Ausgangspunkt für jenes nordisch-italienische Formgefühl waren. Zweifel-

los haben so denn auch die aus Raffaellos nächster Nähe stammenden Figuren, wie die Statuen des Jonas und des Propheten Elias von Lorenzetto in der Chigi-Kapelle in S. Maria dell Popolo mit ihren „zwecklosen", nur auf Schönheit bedachten Bewegungen auf Nikolaus großen Eindruck gemacht und Einfluß gehabt. Wir können dies, abgesehen von der dekorativen Gesamtwirkung des Reliefs besonders an der vorn rechts knienden Figur erkennen. Hier erinnert die Komposition mit dem Hochgreifen eines Armes über den Kopf auf die hierdurch entstandene Schönlinigkeit an ein freies Nachempfinden der eben erwähnten Eliasstatue von Lorenzetto. Auch hat jenes Gefühl für Schönfigurigkeit, von Nikolaus aus der Heimat mitgebracht und durch solche Statuen, wie die Lorenzettos, neu genährt, jene andere schöne Figur auf diesem Relief geschaffen, die unten in der Mitte den Rücken dem Beschauer zugewandt angebracht ist. Aber neben diesen raffaelesken Motiven und Schönheitswerten läßt sich, besonders in dem unteren Teil des Reliefs, auch der Einfluß Michelangelos konstatieren. Wir sehen dies an der Art der Aktbehandlung, die, wie immer und immer wieder, von dem großen Einfluß des gewaltigen Moses zeugt.

Der obere Teil des Reliefs stellt den richtenden Sohn Gottes dar. Zur Seite stehen ihm die Madonna und die Apostel, zu seinen Füßen bläst ein Engel mit großen, ausgebreiteten Flügeln zwei Posaunen. Die Art der Behandlung ist im

Gegensatz zu der mehr zur rundplastischen Weise tendierenden unteren Hälfte rein ornamental-dekorativ. Nikolaus zeigt, daß er ein guter Kenner der künstlerischen Probleme seiner Zeit war. Sein Kunstwerk ist eine eigenartige Zusammenfassung aller plastischen Formarten von der Rundplastik bis zum malerisch gehaltenen Relief. Gerade in den unteren Partien dieser Arbeit können wir, allerdings auch nur im abgewandelten Sinne, jene Tendenz zur rundplastischen Auffassung erkennen, die für jene Zeit von großer Bedeutung war und die damals alle schaffenden Künstler beschäftigte. Wir wissen, wie sehr bei Raffaello diese Probleme hervortreten, wie stark Michelangelos Einwirkung auf dieselben ist. Brinckmann, der auf diese Momente hinweist, schreibt: „Raffaellos Zeichnungen sind in seiner Spätzeit von einer ungeheuren Intensität der rundplastischen, allseitig gültigen Vorstellbarkeit — stärker manchmal, zum mindest klarer faßbar als die Zeichnungen des alten Michelangelo.“[58]) Wir sehen dies ja auch an den von Raffaello stark inspirierten Figuren Lorenzettos in der Chigikapelle. Daß zwischen diesen und den unteren Figuren unseres Monuments Beziehungen bestehen, bemerkten wir ja soeben. Wir haben damit auch den äußeren Zusammenhang gefunden. Der obere Teil mit seinem dekorativ-ornamentalen Charakter ist ein schönes Beispiel der in jener Zeit mit großem Eifer gepflegten und auf ihre eigenartige, durch die Verschiedenartigkeit ihrer Formprinzipien durcharbeitete Reliefform

des malerischen Reliefs, d. h. der Realisation malerischer Werte plastischer Formen. Wenn Brinckmann von Cellinis bekanntem Andromedarelief schreibt: „Fast frei gearbeitete plastische Formen stufen sich in die Tiefe ab bis zu dem zartesten rilievo schiacciato, wo die Formen in Unbestimmtheit verschwimmen", so trifft das, wenn wir vielleicht auch nicht die künstlerischen Qualitäten Cellinis mit denen des Nikolaus Pippa vergleichen können, in noch stärkerem Maße bei unserem Monument zu. Nikolaus hat es verstanden, ohne die Einheit und Geschlossenheit des Gesamteindrucks zu zerreißen, von der vorderen, auf dem Sarkophagdeckel knienden völlig freien Figur, über die bereits zum Teil in das Relief realiter einbezogenen, aber fast noch vollplastischen Figuren der unteren Partien des oberen Teils überzuleiten. Der posaunenblasende Engel stellt mit seinen winkelhakenförmig ausgespannten Posaunen, welche optisch die untere Bildbewegung auffangen, über die bereits plastisch-malerisch empfundenen Flügel die Überleitung zu der völlig malerisch gehaltenen oberen Bildhälfte dar. Nikolaus Pippa zeigt, wie gesagt, daß er wohl mit den großen künstlerischen Problemen seiner Zeit vertraut war, ja, daß die freistehende Sarkophagfigur durch ihr freies Herausstellen aus dem Relief heraus zu begreifen ist und *dort* ihren Ursprung hat. Pippa bringt hier eine neue Form, welche für die spätere Entwicklung von größter Bedeutung ist. Dies scheint uns eine für das richtige Verständnis der ganzen späteren Zeit wichtige Fest-

stellung: *Das Relief ist die Übergangsform zu jenen freien Kompositionen barocker Grabmonumente späterer Zeit, nach einer Seite hin übergehend in jene zart-malerische Behandlung, nach der anderen zu immer rundplastischerer Darstellung der Figuren* tendierend, die bis zum völligen, freien Herausstellen entwickelt werden und *infolgedessen* zu jener „malerisch"-barocken Aufstellung gelangen! Nikolaus Pippa tat hier den ersten Schritt! Natürlich kamen ihm die ersten Kompositionen der Medicigräber entgegen und erleichterten die Entwicklung. Ob aber ohne den Einfluß des malerischen Reliefs über die immer vollplastischer behandelten Figuren hin, die tatsächliche spätere Grabmonumentgestaltung ihre so „barocke" Form gefunden hätte, möchten wir bezweifeln. Wohl fiel allmählich das Relief als solches weg, aber jene „freien" Figuren weisen noch deutlich ihre reliefmäßig — malerische Herkunft auf. Sie sind zweifellos nur von hier aus zu verstehen.

Die beiden allegorischen Figuren in den Seitennischen des Grabmals sind Arbeiten, die Einflüsse der Sansovinoschule aufweisen. Ursprünglich befand sich an diesem Monument auch noch das Relief der Schwertübergabe an den hier ruhenden Prinzen (jetzt im Sakristeigang der Anima). Es ist eine Arbeit Gillis van den Vliete. Auf dieses Werk werden wir später noch kurz zurückkommen.

Dem Grabmal des Clever Herzogs folgen dann zwei Reliefs, die zweifellos zu den besseren Arbeiten der Zeit gehö-

ren. Es sind die beiden großen Reliefs von Moses an der Aqua Felice, Ende der achtziger Jahre des Jahrhunderts entstanden[59]). Das linke ist eine Arbeit des Giovanni Baptista della Porta, eines Künstlers, der uns bereits von der Statue des hl. Dominikus in der Sakramentskapelle in S. Maria Maggiore her bekannt ist. Das Relief stellt eine Szene aus dem Leben des Hohenpriesters Aaron dar. Wir sehen Aaron inmitten sitzender und stehender Menschen, angetan mit dem hohenpriesterlichen Gewand. Über den Köpfen sind Andeutungen von Zelten und Bäumen. Kunsthistorisch gehört dieses Werk noch ganz zu den an der Antike orientierten Arbeiten, wie wir an der Art des Schönheitsideals seiner Figuren leicht erkennen können. Bemerkenswert ist, daß trotz der sinnvollen Beziehungen des Inhalts zur Gesamtsituation doch gegenüber den Arbeiten eines Olivieri, wie das Relief vom Grabmal Gregors IX. in S. Francesca Romana, formale Probleme noch die Hauptrolle spielen. Das Relief gehört in seiner inneren Struktur noch ganz der vergangenen Zeit an. Alle Tendenzen, wie wir sie schon im stärksten Maße bei Olivieris Arbeiten in S. Francesca Romana vorfanden, fehlen völlig. Ein vollständiges Ausgefülltsein der Reliefebene, die als solche ohne jegliche naturalistische Tiefenwirkung empfunden ist, mit in schönen plastisch-linearen Motiven sich gebenden Figuren ist bemerkenswert. Von klassischer Schönheit ist die vorn links sitzende Frauengestalt, deren Schönheit *wie bei sämtlichen*

klassischen Figuren von der erhabenen Ruhe und von dem sich selbst genügenden Dasein aller antikischen Wesen ausgeht. Bei den wenigen außerfigürlichen Motiven — es sind dies einige Zelte und Bäume — begnügte sich der Künstler mit leichten, dekorativ reliefmäßigen Angaben.

Ähnlich ist die Art des Reliefs rechts. Es ist eine Arbeit Flamminnio Vaccas und des Pier Paolo Olivieri. Olivieri ist uns schon zur Genüge bekannt und auch Flamminnio Vacca nicht mehr ganz fremd. Von letzterem kennen wir bereits die Statue des hl. Franziskus in der Cappella Sista in S. Maria Maggiore.

Baglione, der nur den Vacca als Meister dieser Arbeit nennt, erwähnt — und das scheint uns von Wichtigkeit — daß auch Vacca, wie so viele seiner Zeitgenossen, Antiken restauriert habe. Antikisches Wesen verrät auch dieses Relief, wie die benachbarte Arbeit Giovanni Battista della Portas. Dargestellt ist Josue umgeben von Soldaten mit römischen Uniformen. Links ein unter einer Last gebeugter männlicher Akt. Zwischen diesem und Josue ein Rind und ein Schaf, die aus einer Quelle trinken. Über dem männlichen Akt neben anderen Menschenköpfen noch ein Pferdekopf, römische Feldzeichen und Waffen. Das Relief ist, wie gesagt, in seiner Art sehr verwandt der Arbeit Giovanni Baptista della Portas. Die Orientierung an der Antike verrät neben der äußerlichen antiken Aufmachung der Uniformierung Josues und der Soldaten, den Feldzeichen, dem

antik empfundenen Pferdekopf usw., auch hier genau so wie an dem Relief nebenan, das antikische Sich-Geben der Personen. Dieses Relief ist in seiner künstlerischen Struktur wesensverwandt dem klassischen Ideal des Aufbauens einer solchen Arbeit. Die Gruppierung der Figuren in eine Ebene, ohne Tendenz zu malerisch-naturalistischer Wirkung ist bemerkenswert. Auch hier ist die mehr dekorative als naturalistische Darstellung der Feldzeichen im „Hintergrund" — dies in diesem Fall klassisch zu verstehen, wo es mehr ein „oben" als ein „hinten" ist — genau gleich der Behandlung der Zelte und Bäume auf dem Aaronrelief nebenan. Erkennen wir auch ein starkes Aufgreifen antiker Formen, so dürfen wir dennoch bei beiden Reliefs eine auffallend starke Naturbeobachtung nicht übersehen. Mit dem Glauben an eine manieristische Nachahmung antiker Formen allein würden wir dieser Arbeit nicht beikommen. Man verwechsele aber nicht Naturbeobachtung und Naturalismus, von letzterem ist in diesen Arbeiten nichts zu bemerken.

Wir sehen an diesen Werken, wie plötzlich nach einem Relief, wie das am Grabmal des Clever Herzogs in der Anima mit seinen malerischen Tendenzen im oberen Teil, wiederum völlig andere Phänomene in der römischen Skulptur auftauchen und zwar in der Art, als ob gar keine Bestrebungen und Bewegungen, wie wir sie eben in diesem Werk der Anima antrafen, beständen. Ein Zeichen dafür, wie uneinheitlich bei aller Menge der „Formen" — Antike,

Raffaello, Michelangelo, Malerisches usw. — diese Zeit war. Diesen „klassischen“ Arbeiten folgen dann plötzlich wieder Reliefs anderer Art. Es sind dies die Werke von den beiden großen Papstmonumenten in der Cappella Sista. Allen zehn Reliefs dieser Kapelle ist eine völlig unklassische, naturalistisch-malerische Auffassung oder wenigstens Tendenz gemeinsam. Der Naturalismus hat, ebenso wie bei den Statuen der gleichen Kapelle, gesiegt. Wohl können wir, gemäß der Herkunft der einzelnen Künstler, noch jeweils ein mehr klassisches bzw. ein mehr naturalistisches Empfinden konstatieren. Aber über alle diese individuellen Züge hinweg setzt sich eine ausgesprochen naturalistische Bewegung und Auffassung durch, bei der Antikes und Anderes nur als für das Wesentliche unbedeutende Reminiszenzen auftauchen. Rechnungsberichte, Todesdaten usw. lassen wissen, daß diese Arbeiten in des vorletzte und letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts fallen[60]). Im ganzen sind es, wie gesagt, zehn Reliefs, von denen fünf auf jedes Grabmal fallen, und zwar je zwei größere zu beiden Seiten der Papstfiguren und im oberen Teil je drei kleinere. Dargestellt sind oben am Grabmal Pius V. von links nach rechts: Die Seeschlacht von Lepanto, die Krönung des Pontifex und die Schlacht bei Montcontour. Die beiden größeren Reliefs am gleichen Grabmal stellen links die Übergabe der päpstlichen Standarte an Marc Antonio Colonna, den Befehlshaber der Liga gegen die Türken, dar und rechts die Übergabe des Feld-

herrnstabes an den Grafen von Santa Fiora, den Feldherrn, der den französischen Katholiken gegen die Hugenotten zu Hilfe geschickt wurde.

Das linke obere Relief, darstellend die Seeschlacht bei Lepanto, ist zweifellos eine der schlechtesten Arbeiten der Zeit. Der Künstler gibt uns einen Blick auf die im parallelen Wellen sich bewegenden See. Zur linken Seite befinden sich die in naturalistischer Weise sich fast bis zum Punkt verjüngende Schlachtlinie der päpstlichen Schiffe, rechts die zerrissene Masse der türkischen Flotte. Oben links die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, die den fliehenden Teufel verfolgen. Vorn unten links die Kirche, eine „antikisch" empfundene Frau mit Kreuz, Kelch usw. Bemerkenswert ist, abgesehen von der allen Reliefs gemeinsamen Tendenz zum Epischen, das als solches natürlich stark das Naturalistische unterstützt, die völlig unklassische Auffassung des Reliefs. Es ist unseres Erachtens auch falsch, von ähnlichen Tendenzen, wie wir sie z. B. an dem malerischen Relief eines Benvenuto Cellini, eines Giovanni da Bologna oder Nikolaus Pippa her kennen, reden zu wollen. Vor alle künstlerischen Probleme, die sich dazu mehr in einer naturalistischen Darstellungsweise erschöpfen, tritt, wie gesagt, die Absicht einer epischen Wiedergabe einzelner Taten aus dem Leben des Verstorbenen. Reliefs, wie das der Andromeda und des Perseus von Benvenuto Cellini oder der Raub der Sabinerinnen von Giovanni da Bologna, sind schon inhalt-

lich derartig absichtslos und repräsentativ, daß man schon aus der Art ihres Inhalts auf das Vorherrschen formaler Probleme schließen darf, ganz im Gegensatz zu den Arbeiten an diesen Papstmonumenten, wo der Inhalt völlig dominiert. Gleiches hier bei der Seeschlacht von Lepanto. Egidio della Reviera — sein eigentlicher Name ist, wie Orbaan nachwies, Gillis van den Vliete[61]) — ist der Meister dieses Reliefs. Hier sind alle Traditionen des klassischen Reliefs mit seinen Gesetzen der künstlerischen Ebene über den Haufen geworfen. Van den Vliete gibt uns einen Blick von oben auf die See. Naturalistisch perspektivische Verkürzungen machen dem Meister Freude. Die Reliefplatte ist im Grunde genommen nichts als eine Tafel geworden, auf welcher der Künstler in geradezu primitiver Weise, ebenso wie Olivieri bei seinem Relief des Papsteinzuges am Grabmal Gregors XI., das Thema mit dem Meißel einzeichnet. An künstlerische Probleme im eigentlichen Sinn, wie etwa bei Cellini, dürfen wir bei den Arbeiten Gillis van den Vliete nicht glauben. Das Gleiche wäre zu sagen von den übrigen Werken des gleichen Künstlers in dieser Kapelle. Dies wären die Krönung des Papstes sowie die beiden großen Reliefs zu Seiten der Papstfigur, wie die Übergabe der Standarte an Marc Antonio Colonna und die Verleihung des Feldherrnstabs an den Grafen von Santa Fiora darstellend. Dies am Grabmal Pius V. Am Grabmal Sixtus V. arbeitete er die Papstkrönung und die Kanonisation des hl. Diego.

Auffallend sind bei Gillis van den Vliete die langen Figuren mit den zu kleinen runden Köpfchen und der auffallend dumme Gesichtsausdruck neben einem antikisierenden, schlechten spätantiken Sarkophagen abgesehenen untersetzten Typus, wie wir ihn z. B. auf dem Relief der Papstkrönung am Grabmal Sixtus V. antreffen. Seine Gewänder, vor allem erkennbar an den Meßornaten, erinnern oft an Blech. Die gleichen Phänomene und Kompositionsgesetze, die wir an den Werken dieses Meisters in der Cappella Sista vorfinden, zeigt auch das Relief im Sakristeigang in der Anima, ehemals zugehörig zu dem Grabmal des Herzogs von Cleve, das die Schwertübergabe an den dort ruhenden Prinzen wiedergibt. Das künstlerische Niveau ist dort wie hier das gleiche. Dargestellt ist auch auf diesem Relief ein Innenraum mit thronendem Papst in Pontifikalschmuck, vor ihm der kniende Prinz. Die Kardinäle sitzen auch hier auf Bänken zu beiden Seiten. Schmidlin bemerkt sehr richtig in seinem Werk über die Anima, daß „auch in diesem figurenreichen Marmorwerk die Realität der Tatsachen den Forderungen der Ästhetik oder der Phantasie geopfert ist". Natürlich fällt die Entstehung dieses Werkes vor die Zeit der Arbeiten in der Cappella Sista. Es ist gleichzeitig mit den Arbeiten Nikolaus Pippas in der Anima, also Ende der siebziger Jahre des Jahrhunderts entstanden. Da wir aber von den Arbeiten in S. Maria Maggiore aus Gillis van den Vliete besser verstehen, behandelten wir dieses Werk jetzt erst [62]).

Noch einige Bemerkungen sind zu einem Werk des Gillis zu machen, das Baglione diesem Künstler zuweist und das wir — Baglione scheint betreffs der Zuweisung der Reliefs dieser Kapelle nicht gut unterrichtet zu sein — nicht *ganz* für eine Arbeit dieses Meisters halten, nämlich die Übergabe des Feldherrnstabs an den Grafen von Santa Fiora. Wir halten die Kompositionen und die gröberen Ausführungen, die in ihrer ganzen Art verwandt sind mit der der Reliefs auf der Gegenseite, für eine Arbeit van den Vlietes, nur scheint uns Nikolaus von Arras die Gesichtspartien gearbeitet und die letzten Schläge getan zu haben. Die langen Figuren mit den kleinen Köpfchen, die Art des Innenraums sind zweifellos von Gillis van den Vliete, aber Gewandbehandlung, Gesten und vor allem der Gesichtsausdruck scheinen von Nikolaus von Arras zu sein, wie wir durch zahlreiche Vergleichsmöglichkeiten mit den anderen Werken dieses Meisters in der Kapelle konstatieren können.

Nikolaus von Arras ist uns ja von dem Grabmal des Herzogs von Cleve in der Anima schon bekannt. Von ihm sind am Grabmal Pius V. das Relief mit der Schlacht von Montcontour. Leicht erkennt man die Verwandtschaft des Werkes mit der großen Arbeit in der Anima. Auch hier zeigt sich Nikolaus Pippa als tüchtiger Meister. Dargestellt ist eine äußerst lebendig empfundene Kampfszene zweier Reitergruppen mit weiteren links in den Hintergrund fliehenden, rechts aus dem Hintergrund herauskommenden Reitern.

Oben in den Wolken zwei Engel mit Schwertern und Siegeskranz. Mit Recht dürfen wir Brinckmanns Bemerkungen über das malerische Relief auch hier auf Nikolaus' Arbeiten anwenden. Hier ist die Wiedergabe des Themas nicht mehr jenes primitive, naturalistische Hineinmeißeln in eine Steinplatte in der Art Olivieris oder Gillis van den Vlietes, die in toter Herübernahme malerischer Kompositionsgesetze der Darstellungsformen nichts anderes als Geschichte erzählen will. Man vermißt hier nicht die Umgestaltung, die das andere Material notwendig zur Realisierung echter, künstlerischer Werte verlangt. Auch hier stufen sich „fast frei gearbeitete plastische Formen . . . . . in die Tiefe ab bis zum zartesten rilievo schiacciato, wo die Formen in Unbestimmtheit malerisch verschwimmen". Man vergleiche nur die links in den Hintergrund um einen wundervoll gearbeiteten Felsvorsprung herumfliehenden Reiter in der zarten Art der Wiedergabe mit den primitiv dargestellten Reitern aus dem hinteren Teil des Zuges Gregors XI. in S. Francesca Romana, um sich des fundamentalen Unterschieds zwischen den Arbeiten Olivieris und auch Gillis' van den Vliete bewußt zu werden. Genau das Gleiche finden wir in anderen Arbeiten Nikolaus Pippas in dieser Kapelle. Es ist dies, abgesehen von der Überarbeitung des im übrigen Gillis van den Fliete zuzuweisenden Reliefs der Übergabe des Feldherrnstabs an den Grafen von Santa Fiora am Grabmal Sixtus V., das Relief der Versöhnung Sigismunds von

Polen mit Österreich, das zwar nach Baglione auch dem Gillis van den Vliete, stilistisch aber ohne Zweifel dem Nikolaus zuzuweisen ist. Auch an diesem Relief ist bemerkenswert die Freude an der Darstellung wirklicher römischer Bauten – dargestellt ist der Platz am Lateran mit Basilika, Palast und Baptisterium. Außerdem sehen wir wieder, wie sehr auch bei Nikolaus Pippa das epische Moment spricht.

Als letztes wäre dann das große Relief rechts von der Statue Sixtus V. zu nennen, das vermutlich – genauere Angaben sind nicht zu finden – die Aufräumung des zur größten Plage gewordenen Banditenwesens in der Campagna darstellt, gegen das Sixtus mit der größten Strenge vorging. Ließ er doch am 24. Mai 1585 an der Engelsbrücke den Kopf eines solchen Banditen mit vergoldeter Krone ausstellen. Dies Relief zeigt Soldaten, abgeschlagene Häupter in den Händen haltend, die Campagna, erkennbar an der Wasserleitung im Hintergrund, durcheilend. Die gleichen Formgesetze, die wir schon in den früheren Arbeiten Nikolaus' vorfanden, gelten auch in diesem Werk. Von den vorn angebrachten, fast vollplastischen schönen Figuren der Göttin der Gerechtigkeit und des Wohlstandes entwickelt der Meister das Relief bis zu den zartesten Fernen, die in duftigster Form realisiert sind.

Außer den Arbeiten Gillis van den Vlietes und Nikolaus Pippas ist noch ein anderes Relief an dem Grabmal Sixtus V. angebracht. Es ist ein Werk des Meisters, der auch für die

Statue Sixtus V. an diesem Grabmal arbeitete. Sein Name ist Giovanni Antonio Paracca da Valsoldo. Das Relief zeigt im Vordergrund zwei Frauen, von denen die rechte die Carità, erkennbar an den Kindern, und die andere wohl die Kunst darstellt. Letzteres dürfen wir wohl aus dem Kuppelbau, den diese Frau auf ihrem Knie trägt, schließen, sowie aus der historischen Tatsache der enormen Bautätigkeit des Papstes, die hier ihre symbolische Darstellung fand. Hinter den beiden allegorischen Figuren befinden sich noch vier Menschengruppen, die in inhaltliche Beziehung zu den beiden Frauen zu setzen sind. Es ist eine Gruppe Kranker, ein Leichenzug, der in zwei Teile zerfällt, und links, über der die Kunst darstellenden weiblichen Figur, Männer, die wohl eine Gruppe von Künstlern repräsentieren. Oben rechts im Hintergrund sehen wir die Peterskuppel, deren Bau unter dem tatkräftigen Regime Sixtus V. vollendet wurde.

Das Relief ist kunsthistorisch eine sehr interessante Arbeit. Es stellt eine eigenartige Vermengung von Vergangenem und Neuem dar. Man kann außer den beiden allegorischen Gestalten im Vordergrund noch vier andere, in sich geschlossene Gruppen unterscheiden. All diese Gruppen sind *in sich* noch völlig nach den alten überkommenen Formsystem des klassischen Reliefs empfunden. Von malerischen Tendenzen, wie wir sie von Nikolaus von Arras her kennen, ist hier nicht die Rede. Der Künstler, der aber, wie wir aus der Gesamtkomposition schließen können, es den *nordi-*

schen Meistern dieser Kapelle nachtun wollte, ein malerisch mit naturalistischer Tiefenwirkung arbeitendes Werk zu schaffen, hat sich zu helfen gewußt. Bei den Gruppen der Künstler und der Kranken gab er diesen in sich geschlossenen Massen jeweils einen eigenen optischen Abschluß, vor dem er die Körper dieser Figuren nach den alten Traditionen dekorativ-plastisch gestalten konnte. Die beiden anderen Gruppen setzte er ebenfalls so, daß keine malerisch-perspektivischen Probleme, wie wir sie z. B. auf dem Relief nebenan von Nikolaus Pippa vorfinden, in Frage kamen. Diese Einzelreliefs setzte Paracca aber durch die einfache Maßnahme der Verkleinerung in eine perspektivische Beziehung zueinander. Hierdurch glaubte Paracca gewissermaßen eine ähnliche Wirkung wie Nikolaus von Arras zu erreichen. Wir sehen also vorne die schönen fast vollplastischen Figuren der allegorischen Gestalten der Kunst und Carità und darüber, jeweils kleiner seiend, die Gruppe der Künstler, der Kranken und des Leichenzugs. Der Horizont, der oberste Streifen, wird belebt durch die Peterskuppel und weiter noch durch eine Reihe von Schiffen. Paracca hat, wie man an der Art seiner Figuren sehen kann, stark die Antike studiert und in der Darstellung des Naturalistisch-Anatomischen ist er ein recht tüchtiger Meister. Weisen Nikolaus von Arras Arbeiten mehr auf Zukünftiges hin, so ist Paracca stärker mit der Vergangenheit verbunden. Es ist jedoch wichtig zu erkennen, daß auch Künstler, wie Paracca

da Valsoldo, die durch die alte Tradition *des Landes* mit dem Klassischen intensiver verbunden waren, auch bestrebt sind, die alten Kompositionsgesetze über Bord zu werfen und neuen Problemen nachzugehen.

1599 starb Pier Paol Olivieri. Camillo Mariani übernahm die Arbeiten des Meisters und unter anderem auch die Vollendung des Reliefs der Anbetung der Könige in der Caetani Capelle in S. Pudenziana[68]). Diese Arbeit steht in künstlerischer Beziehung nicht weit von den Reliefs am Grabmal Gregors XI. in Santa Francesca Romana. Wir sehen vorn links die Madonna. Von rechts ist der Zug der Könige, der sich sichtbar aus der Tiefe entwickelt, herangekommen. Das Perspektivische ist in primitivster Form durch einfaches Kleinerwerden der Figuren gegeben. Malerisch-atmosphärische Probleme, denen Nikolaus von Arras in seinen Hintergrundgestaltungen nachging, kannte Olivieri nicht. Wie weit die antikisch empfundenen Figuren des Vordergrunds auf Rechnung Olivieris gehen, wie weit sie Mariani zuzuweisen sind, ist schwierig zu entscheiden. Tatsache ist, daß Olivieri sich in dem Gregorrelief nicht so tüchtig zeigt als in diesen naturalistisch-anatomisch gegebenen Gestalten. Es mag auch sein, daß Olivieri durch seine Mitarbeit an dem Josuerelief der Aqua Felice von Flaminio Vacca manches lernte, was hier dann zur Gestaltung gelangte. Nicht zu übersehen ist die unten am Relief angebrachte Inschrift, wo es heißt: „Petri Pauli, Olivieri Romani Opus." Mariani wird

hier also nicht genannt, und wir dürfen zweifellos annehmen, daß, wenn dieser italienische Meister zu der Vollendung Wesentliches hinzugetan hätte, sein Name dort auch nicht fehlen würde. Bemerkenswert für die Figuren in dem unteren Teil des Reliefs ist vor allem die Tatsache, daß das Antikische und auch Raffaelitische nur als Akzidenz zu werten ist. Das formale Prinzip ist jener matte Naturalismus dieser Zeiten. Von der inneren Struktur eines Reliefs, wie es das des Vacca am Mosesbrunnen aufweist und wo Olivieri mitarbeitete, hat letzterer nichts verstanden. Von der oberen Hälfte der Arbeit bemerkten wir bereits, daß der Meister sich mit einer primitiv gehandhabten Perspektive der Verkleinerung der Figuren begnügte. Es sind die gleichen Momente, die wir bereits in dem Relief in Santa Francesca Romana antrafen, ja dieser Naturalismus scheint fast noch primitiver geworden zu sein.

Ebenfalls in die Anfangszeit des Jahrhunderts fällt dann das schöne Werk Ambrogio Buonvicinos über dem Hauptportal des St. Peter, die Schlüsselübergabe an den hl. Petrus darstellend[64]). Es scheint unseres Erachtens nicht völlig richtig, diese Arbeit nur vom Standpunkte des Reliefs aus zu betrachten und hier nach Gesetzen und Formproblemen zu forschen, die für jene Form der Kunstgestaltung Gültigkeit haben, denn nur entfernt ist diese mehr frei empfundene Nischengruppe mit Reliefproblemen verbunden. Fast mit gleichem Recht dürften wir dann auch Nischenfiguren,

die ebenfalls nur mit nur *einer* Betrachtungsmöglichkeit des Beschauers zu rechnen brauchen und zu ihm hin komponiert sind, unter die Reliefs rechnen. Demgegenüber besteht aber ebenfalls die Schwierigkeit, diese Gruppen unter die Freiplastiken zu rechnen, da doch auch ein reliefartiger Aufbau unverkennbar ist. Gerade dies letztere Moment, daß als solches bei mehrfigurigen Gruppen wie hier reliefähnliche Kompositionsgesetze mit sich bringt, läßt uns diese Arbeit dennoch unter die Reliefs einreihen.

Buonvicino teilt das Werk in zwei deutlich getrennte Gruppen. Links sehen wir den Heiland mit fünf Aposteln. Dieser Gruppe ist als Gegengruppe auf der rechten Seite Petrus mit vier anderen Aposteln gegenübergestellt. Christus, etwas vortretend, überreicht dem knienden Petrus die Schlüssel. Durch diese Bewegung, die auffällt gegenüber den ruhigen, stehenden anderen Figuren, verstand es der Künstler, die Aufmerksamkeit auf die Hauptszene zu lenken. Der Kopf des Heilandes bildet mit dem schlüsselreichenden Arm, dem Schlüssel, der aufgehobenen Rechten und der gebeugten Linken des Petrus und seiner Schüler eine schön empfundene Linie, die zugleich optisches Verbindungsmoment der beiden herrlichen Gruppen darstellt. Diese graziöse Linie wird weitergeleitet einerseits von dem vorgestreckten Arm des hl. Johannes, andererseits von dem schönschwingenden Mantel des hl. Petrus, und bringt auf diese Weise auch die Gesamtmasse der anderen Apostel auf

der rechten Seite optisch in Verbindung mit der Hauptader der Komposition. Eine andere schöne Linie verläuft über die Faltenraffung des Apostels hinter der Gestalt Christi zu dem unteren Teile des Bausches an der Hüfte des Erlösers und seiner erhobenen Linken und schneidet verlebendigend die gezeigte Hauptader.

Die Existenz solcher Werte beweist zur Genüge, daß wir es nicht mehr mit einer naturalistischen Arbeit zu tun haben. Die Figuren weisen einen starken Einfluß der Sansovinoschule auf, die ihr feines Schönheitsgefühl mehr in einer freien Anlehnung an die Ideale der Antike entwickelte, und wodurch auch hier jene innerliche Verwandtschaft mit dem Formenkanon Raffaellos entsteht. Der gleichen Welt dieses Schönheitsempfindens gehört auch diese Gruppe an. Am deutlichsten erkennbar ist dieser Einfluß an den schönen und edelen Figuren Christi und des hl. Johannes. Aber wir würden das Wesentlichste dieser Arbeit übersehen, wenn wir nicht das bereits stark pulsierende barocke Leben beachteten. Gesten und Mienen, wie des hl. Petrus, die lebendig rieselnde unnaturalistische Gewandbehandlung, vor allem der Figuren auf der rechten Seite — eine Gruppe, die man fast wegen ihrer viel nervöseren Art der Gewänder, Gesten, Mienen für den später ausgeführten Teil ansehen möchte — sowie die ausgesprochene Prävalenz eines stark expressiv seelischen Moments zeugen für barocke Tendenzen und barockes Leben. Wir befinden uns mit diesen Werken

schon in der Zeit des vollen Barock, in jener Periode, auf die auch Hermann Voß in seiner „Malerei der Spätrenaissance“ hinwies.

Wir haben damit eigentlich das Ende unserer Untersuchungen erreicht. Erwähnenswert erscheint uns aber noch das eigenartigerweise, trotz seiner späten Zeit sehr naturalistisch empfundene Relief am Grabmal Pauls V. in der Cappella Borghese, ebenfalls von Buonvicino, die Befestigung Ferraras darstellend[65]). Buonvicino arbeitete hier ähnlich wie Valsoldo bei seinem großen Relief am Grab Sixtus V., indem er verschiedene Einzelgruppen schuf, die er in sich nach den überkommenen Traditionen des Reliefaufbaues behandelte. Die Arbeit stellt gegenüber Paracca Valsoldo noch eine Vereinfachung dar, indem Buonvicino anstatt mehrerer optischer Ebenen, wie wir sie bei Valsoldo sehen, nur deren zwei schafft. Die Komposition dieser beiden Gruppen ist völlig vom naturalistischen Standpunkt aus behandelt. Kompositionswerke in der Art, die wir soeben bei dem Werke der Schlüsselübergabe am Hauptportal des St. Peter vorfanden, sind völlig vernachlässigt und zurückgetreten. Es scheint so, als ob das primitive Kompositionsmoment der notwendigen Sichtbarkeit einer Reihe von Personen, die wahrscheinlich porträtmäßig hier festgehalten werden sollten, ausschlaggebend war, denn wir sehen in der unteren Reihe des Reliefs neben dem Papst noch eine Reihe von Kardinälen und anderen Persönlichkeiten, deren Physio-

gnomie Porträtcharakter aufweist. Über der Reihe dieser Figuren entwickelt sich, ebenfalls parallel zur Reliefebene — die anderen Künstler, die an diesem Papstrelief beschäftigt waren, arbeiteten schon mit dem barocken Formproblem der Schrägstellung usw.[66]) — eine Gruppe von Handwerkern, die maurernd, grabend, meißelnd sich beschäftigten. Die naturalistische Darstellung und Wiedergabe macht dem Künstler sichtbar Freude. Als letzten und obersten Reliefstreifen zeigt Buonvicino eine mit einer Mauer umgebene Stadt, die wohl Ferrara darstellen soll. Die Wiedergabe ähnelt der primitiven Form der Hintergrundsbehandlung bei den olivierischen Reliefs. Rein handwerksmäßig ist dies völlig naturalistisch empfundene Werk Buonvicinos eine recht gute Leistung, künstlerisch aber eine recht unbedeutende Arbeit.

Die anderen Reliefs dieser Kapelle gehören kompositionell schon völlig dem Barock an und fallen somit nicht in den Rahmen unserer Untersuchungen.

SCHLUSS

Bei der Analyse der Monumente in der Cappella Aldobrandini in S. Maria sopra Minerva wiesen wir darauf hin, daß jener nüchterne und künstlerisch neutral wirkende Naturalismus als nicht zu unterschätzender Faktor sich zwischen Spätrenaissance und Barock schöbe, und daß man nur sehr vorsichtig den Barock als einen aus der Renaissance entstandenen Stil bezeichnen dürfe. Wenn zwar auch der Barock ohne Renaissance undenkbar ist, so ist dennoch ein fundamentaler Unterschied in den Prinzipien konstatierbar. Nur mit großer Vorsicht dürfen wir daher Wölfflins Formulierungen gebrauchen, der die Entwicklung der Renaissance zum Barock als eine „Entwicklung vom Linearen zum Malerischen", vom „Flächenhaften zum Tiefenhaften", von der „geschlossenen zur offenen Form"[67]) usw. charakterisiert. Wir müssen uns darüber klar sein, daß in der Renaissance primär die *Idee der Plastik* bei der Skulptur das formende Prinzip war. Das was ihr Wesen ausmacht, das ist die Sichtbarmachung jener Qualität des Räumlichen, deren Realisation speziell an die dritte Dimension gebunden ist, wozu als *sekundäres* Moment (nicht als Akzidenz) die Bildhaftigkeit hinzutrat. Hierdurch erklärt sich dann auch ihr spezifisch akademischer und klassischer Charakter. Es darf hierbei allerdings das Wort „akademisch" nicht in unserem kraftlosen und avitalen Sinn gebraucht werden, genau so

wenig, wie das Wort „klassisch“. Plastik war für die Renaissance zunächst, um das soeben Formulierte noch einmal ganz einfach zu sagen: Plastik. *Hinzu* trat die Bildhaftigkeit, die in der Idee des Plastischen, als der Leitidee, aufging. Dieses heißt: der Renaissancekünstler, wie der Renaissancemensch überhaupt, soweit er als Betrachter von Kunstwerken in Frage kommt, interessierte sich wesentlich stärker für die formalen d. h. plastischen, architektonischen, malerischen usw. Probleme *als solche* als für den Inhalt, der gegenüber der Form zurücktrat. Völlig anders der Barock! Hier war das Naturalistische, wie uns die genauere Kenntnis der Entwicklung gerade dieser Phase zwischen Spätrenaissance und Barock zeigt, Ausgangspunkt, und dieser Naturalismus wurde alsdann von der *Idee Plastik* geformt, überformt. Das Naturalistische wurde als solches dadurch in gewissem Sinne wieder aufgehoben. Aber genau so, wie wir in der Renaissance jenes gewisse Akademische, jenes Klassische, jenes Formfeste vorfinden, zeigt uns der Barock bei allem Akademischen, bei aller Klassik und Formklarheit, auf die hingewiesen zu haben Brinkmanns Verdienst ist, immer wieder einen starken Zug zum Naturalismus. Wir erinnern nur an die trotz ihrer Formfestigkeit in naturalistischer Beziehung unüberbietbaren spanischen Skulpturen. Solche Werke wären für die Renaissance unmöglich gewesen, da diese Epoche eben von der *Idee der Plastik* ausging und nicht, wie der Barock, von der *Natur*.

Die Eigenart der hier behandelten Zwischenphase ist in der historischen Entwicklung als Ausgangspunkt mitbestimmend für das Verhältnis von Form und Materialinhalt im Barock geworden. Die uns interessierende Zeit ist der Schlüssel zum Verständnis des naturalistischen Moments im Barock. Das Charakteristikum dieser Zeit selber aber ist gegenüber dem Barock als solchem, eben in jenem *rein naturalistischen Moment* zu finden, das noch frei ist von den plastizisierenden Tendenzen des kommenden Barock. Hierbei ist dann nicht zu vergessen, daß trotzdem *dieser Naturalismus* undenkbar ist ohne die Renaissance. Wie wir in der Natur bei der Vernichtung einer substantiellen Einheit, z. B. nach dem Tode des Menschen noch die Ganzheitszüge an der neuen noch nicht organisierten Aggregationseinheit, in unserem Beispiele den Leichnam feststellen können, ohne daß wir den Leichnam einen Menschen nennen könnten, so finden wir besonders am Anfang der von uns behandelten Übergangszeit Ganzheitszüge des Alten als Einzelmomente versprengt, die sich nur aus dem Vergangenen, dem zu Grunde gegangenen verstehen lassen. Am Ende zeigen sich dann schon häufiger Eigenheiten des Neuen, die sich noch nicht zu einer geschlossenen Ganzheit gefunden haben. So ist die Eigenart der Zwischenzeit bestimmt von dem Vergangenen und dem Kommenden, ohne mit diesen identisch zu sein. Zwar bestehen rückwärts Zusammenhänge, aber wir dürfen nicht aus dem Auge ver-

lieren, daß diese Verselbständigung der Momente etwas Neues ist gegenüber der Renaissance und auch gegenüber Michelangelo. Wir fanden, wie im Verlauf der Geschichte diese naturalistischen Momente zum Formprinzip dieser Übergangsepoche wurden.

Diesen *Naturalismus* finden wir sowohl in den *Statuen*, erwähnt seien nur als besonders markante Arbeiten die Statuen in den Nischen bei dem Sakramentsaltar in S. Giovanni in Laterano und die Figuren in der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore, wie auch in den *Reliefs* dieser Zeit, wofür als Beispiele die Reliefs des Gillis van den Vliete, ebenfalls in der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore und im Sakristeigang der Anima angeführt seien.

Aber nicht nur die naturgetreue Wiedergabe der außerbildhaften Wirklichkeiten in ihren Formen als solche läßt die naturalistische Einstellung der Zeit erkennen, auch die *Themata* weisen stark auf naturalistische Tendenzen hin. Schlachten, Heiligsprechungen usw. sind beliebte Inhalte. Die Reliefs in den beiden großen Kapellen in S. Maria Maggiore beweisen dies zur Genüge. Alles wird in epischer Breite gegeben.

Die gleichen Phänomene können wir dann ebenfalls in den *Einrahmungssystemen* der Zeit erkennen. Es ist jedoch bemerkenswert, daß die von Michelangelo gebrachte Form, wie sie uns in den Medicigräbern zu Florenz entgegentritt, außer in dem Moment Pauls III. in der Tribuna

von S. Peter, keine Nachfolger gefunden hat. Im wesentlichen hielt man an der bekannten Form der Sforza- und Viscontigräber von Sansovino im Chor von S. Maria del Popolo fest. Diese Gräber selber wiederum folgen ganz dem Einrahmungssystem des 15. Jahrhunderts, worauf auch Burckhardt im Cicerone hinweist[68]). Aber dennoch vermögen wir auch hier eine Umbildung zu konstatieren, die den naturalistischen Interessen der Zeit entgegenkommt. Während die Visconti- und Sforzagräber in S. Maria del Popolo in ihrer architektonischen Klarheit und Schönheit dem Betrachter noch in der Erinnerung ein festes Bild zurücklassen, ferner auch diese Gräber gegenüber der Kirchenwand völlig selbständige Gebilde sind, können wir dieses von den Gräbern der uns interessierenden Zeit nicht mehr sagen. Es wäre zu weit gegangen, wollten wir den architektonischen Rahmen der Papstmonumente in S. Maria Maggiore als völlige Nebensache bezeichnen, aber dennoch dürfen wir behaupten, daß gegenüber den früheren Gräbern ein gewisser Verzicht auf künstlerisches Eigenleben der architektonischen Umrahmung konstatierbar ist und daß an Stelle der Gleichberechtigung der architektonischen Werte die Architektur in eine mehr dienende Stellung gerät. Die formal-künstlerischen Interessen sind zurückgetreten. *Die bisher mehr selbständigen architektonischen Rahmen werden stets mehr und mehr von der großen Rückwand aufgesogen.* Hierdurch wird bewirkt, daß für die Plastik

die formalen, bisher gleichberechtigten Werte der Architektur fortfallen, und der Inhalt als solcher ständig mehr zur Herrschaft gelangt, denn die Kirchenwände als solche treten infolge ihrer gewaltigen Größe *nicht mehr in ein Verhältnis* und damit eine künstlerische Beziehung *zur Skulptur*. Letztere kann jetzt in gewisser Beziehung *für sich allein* genossen werden. Im Grund haben wir in den Monumenten der Papstkapellen von S. Maria Maggiore schon durchgearbeitete *Kirchen*wände vor uns, die lediglich Rahmendienste leisten für die naturalistischen Skulpturen. Die negative Erwägung, daß selbst bei Fortfall der Skulpturen die Gräber im Chor von S. Maria del Popolo künstlerisch wertvolle und genießbare Gebilde blieben, während die gleiche Maßnahme bei den Papstmonumenten in S. Maria Maggiore einer völligen Zerstörung aller künstlerischen Werte gleichkäme, spricht für die vorhin aufgestellte Behauptung.

Alles dies hat natürlich seinen Grund in der Tendenz zur Hervorhebung des Inhaltlichen. Denn während bisher die Skulpturen in erster Linie *formal-dekorative* Aufgaben hatten, indem sie der Architektur zierend und verlebendigend *zugeordnet* waren, hören jetzt diese formalen Beziehungen auf, und das *Inhaltliche* als solches, das gewissermaßen nur eines physischen Trägers bedarf, *überflügelt* und verdrängt die alten Formbeziehungen.

Jedoch tritt mit der Zeit auch hierin ein Wandel ein. Die Weiterentwicklung der Kunst dieser Zwischenepoche zum

Barock, deren Beginn wir vor allem in den Werken der Aldobrandini-Kapelle in S. Maria sopra Minerva beobachten konnten, zeigt uns, wie eine Innervierung und Überformung der naturalistischen Formen mit neuen Werten einsetzte. Die bisher rein naturalistisch gehaltenen und empfundenen Fleischpartien und Glieder beginnen sich plastisch zu runden, nervös zu zucken, die Größe der Figuren wächst über das bisherige Maß in den engen Nischen weit hinaus. Aber während noch in den Papstmonumenten von S. Maria Maggiore die Architektur einen mehr reich gehaltenen Rahmen darstellt, die sich mit der Funktion dieser Aufgabe, Rahmen zu sein, mehr oder weniger begnügte, können wir jetzt konstatieren, daß hier insofern ein Wandel eingetreten ist, als dieses *praktisch*-dienende Verhältnis zu einem *ästhetisch*-dienenden sich weiter entwickelte. Die neue Lebendigkeit und das neue Formempfinden, das die Figuren ergreift, erstreckt und ergießt sich auch über das architektonische Einrahmungssystem. Dies zeigen uns gerade die Gräber in der Aldobrandini-Kapelle in S. Maria sopra Minerva. Hier handelt es sich nicht mehr nur um ein geschicktes und geeignetes Halten und Stützen durch eine reiche Umrahmung, hier tritt die ganze Architektur in ein *sinnvolles,* ästhetisch dienendes Verhältnis zu den Figuren, die völlig inhaltbestimmend die Gesamtsituation beherrschen. Wichtig ist aber auch hierbei, die Tatsache nicht aus dem Auge zu verlieren, daß dieses ästhetisch

dienende Verhältnis der Architektur zur Skulptur, das im Hochbarock zu einer absoluten Herrschaft der primär inhaltlich empfundenen Zuordnung von Plastik und Architektur eine naturalistische Kunst ohne hochgespannte künstlerische Absichten mehr praktisch empfundene Rahmen verlangte.

Hiermit dürfte das Wesentlichste und entwicklungsgeschichtlich Wichtigste über die römische Plastik dieser kurzen, aber für den folgenden Barock überaus wichtigen Epoche gesagt sein.

Zu Ende sei mir gestattet, Herrn Professor Dr. Wackernagel für die liebenswürdige Zuweisung des Themas und die Durchsicht der Arbeit ergebenst zu danken.

ANMERKUNGEN

[1]) Aus: Sebast. Merkle, Der Streit um Savonarola. Hochland, 25. Jahrgang 1927/28, 11. Heft, S. 489.

[2]) Siehe Pastor, Geschichte der Päpste. Bd. 7, S. 254, wo unter anderem das kräftige Eintreten des damaligen Jesuitengenerals Lainez, einem gebürtigen Spanier, für die Stellung des Papstes erwähnt wird. Ferner L. Pfandl, Spanische Kultur und Sitte, S. 92 und L. Pfandl, Geschichte der Spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit, S. 9.

[3]) Sobotka, Bastiano Torrigiani und die Berliner Papstbüsten. Studie zur späteren Cinquecentoplastik in Rom. Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen. XXXIII, 1912, S. 257.

[4]) A. Riegl. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien, 1908, S. 146.

[5]) Pastor, Gesch. d. P. Bd. IX, S. 840 ff.

[6]) Auffallend ist die Tatsache, daß nur Gebäude, wie Kirchen und Institute, die kirchlichen Zwecken dienen, errichtet werden. Noch Julius III. (1550 bis 1555), dessen Pontifikat schon in die Zeit des Tridentinums fiel, baute die noch von schönheitsfrohem Renaissancegeist zeugende und nach ihm benannte Villa vor der Porta del Popolo.

[7]) Pastor, Gesch. d. P. Bd. X. S. 497.

[8]) S. Hermann Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. S. 10 ff.

[9]) Sobotka, Bastiano Torrigiani und die Berliner Papstbüsten. Studie zur späteren Cinquecentoplastik in Rom. Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen. XXXIII, 1912, S. 270.

[10]) S. Pastor, Gesch. d. P. Bd. IX. S. 790. Anm. 1.

[11]) Der genaue Titel des wichtigen Werks lautet: „Le vite de pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 fino à tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642". Hierzu machte Constanza Gradara Pesci einen Index der bei Baglione aufgeführten Werke, Ortsangaben und Namen. Pescis Index lautet: „Le vite de pittori, scultori e architetti di Giovanni Baglione. Roma — Edizione Manelsi — 1649. Indice degli oggetti, dei luoghi e dei nomi. Velletri 1924.

[12]) Über den qualitativen Wert Bagliones Angaben möge ein Urteil des auf diesem Gebiet unvergleichlich gut sich auskennenden Pastor angegeben sein, der Baglione Bd. IX, S. 819, Anm. 3, den „stets gut orientierten Baglione" nennt. Verfasser kann im großen und ganzen das Gleiche sagen, wenn zwar auch Bagliones Mitteilungen einen arg schematischen

Eindruck machen und ebenfalls Lebensdaten nicht immer stimmen, wie man an Hand von Rechnungsberichten, Schätzungsberichten usw. erkennen kann.

[13]) S. 257.

[14]) S. Bertolotti, Artistiti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII, Milano 1881. Bd. S. 169.

[15]) S. Brinckmann, Barockskulptur. Berlin-Neubabelsberg. S. 97.

[16]) S. J. Burckhardt, Der Cicerone. Ausg. 1924, S. 642.

[17]) S. ebd. 642.

[18]) S. Cicerone, S. 651.

[19]) S. Pastor, G. d. P. Bd. IX, S. 285 und Baglione (Ausg. 1649), S. 76.

[20]) S. Werner Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation, S. 48.

[21]) Abgebildet bei Antonio Muñoz, Roma Barocca. Roma-Milano 1928, S. 11.

[22]) Brinckmann, Barockskulptur, S. 101.

[23]) S. Baglione (Ausg. 1649), S. 324.

[24]) S. Baglione (Ausg. 1733), S. 211.

[25]) S. Baglione (Ausg. 1649), S. 324.

[26]) S. Cicerone, S. 641.

[27]) S. Brinckmann, Barockskulptur, S. 113.

[28]) S. Bertolotti, Artisti Subalpini in Roma nei Secoli XV, XVI e XVII. Mantova 1884, S. 255.

[29]) S. Baglione (Ausg. 1649), S. 91. Ferner Bertolotti, Art. Subalp., S. 103. Aus dem Datum der dort abgedruckten Transportrechnung ist erkennbar, daß die Statue Anfang der achtziger Jahre des Jahrhunderts entstanden ist.

[30]) S. Baglione (Ausg. 1649), S. 91. Ferner Bertolotti, Art. Subalp. Dort ist ein Rechnungsbericht wiedergegeben, woraus ersichtlich, daß die Statue Ende der achtziger Jahre des XVI. Jahrhunderts entstanden sein muß.

[31]) S. Bertolotti, Art. Lomb., Bd. I, S. 206 und Baglione (Ausg. 1649), S. 71, 74, 76.

[32]) S. Bertolotti, Art. Lomb., Bd. I, S. 200.

[33]) Auf S. 200 und S. 201 der Art. Lomb., Bd. I, bringt Bertolotti drei Rechnungsberichte, aus denen geschlossen werden kann, daß, im Gegensatz zu Bagliones Angaben, nicht Tommaso della Porta, sondern ein im übrigen völlig unbekannt gebliebener Meister „Constantino dei Serui" der Schöpfer der Paulusstatue auf der Marc Aurelsäule ist.

[34]) S. Baglione (Ausg. 1649), S. 91 und Bertolotti, Art. Lomb., Bd. I, S. 222.

[35]) S. Baglione (Ausg. 1649), S. 79.

[36]) S. Pastor, Gesch. d. P., Bd. XI, S. 653.

[37]) S. Baglione (Ausg. 1733), S. 63. Baglione (Ausg. 1649), S. 69, 113, 114, 120.

[38]) S. Pastor, Gesch. d. P., Bd. XI, S. 655, Anm. 5.

[39]) S. Baglione (Ausg. 1733), S. 161, ferner Bertolotti, Art. Lomb., Bd. I, S. 215.

[40]) S. Baglione (Ausg. 1733), S. 161.

[41]) S. Baglione (Ausg. 1733), S. 161, ferner Bertolotti, Art. Lomb., S. 216.

[42]) S. Pastor, Gesch. d. P., Bd. X, S. 517, ferner Baglione (Ausg. 1733), S. 162.

[43]) S. Bertolotti, Art. Lomb., Bd. II, S. 106 und 107.

[44]) S. Pastor, Gesch. d. P., Bd. XI, S. 657 ff.

[45]) S. Baglione (Ausg. 1649), S. 113, 115, 116, 341.

[46]) S. Thieme, U. und Becker, F., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1907 ff., (Bd) Cordir Nikolas.

[47]) S. Baglione (Ausg. 1649), S. 115.

[48]) S. Pastor, Gesch. d. P., Bd. XI., S. 684.

[49]) S. Baglione Ausg. 1733), S. 231.

[50]) S. Sobotka, Die Bildhauerei der Barockzeit. Wien 1927, S. 7 ff.

[51]) S. Baglione (Ausg. 1649), S. 121. Ferner Bertolotti, Art. Lomb., Bd. II, S. 113.

[52]) S. Baglione (Ausg. 1649), S. 76. Ferner Pastor, Gesch. d. P., Bd. IX., S. 825, Anm. 4.

[53]) Bei der Besprechung der Villa Giulia schrieb Pastor (Gesch. d. P., Bd. VI, S. 256): „Diese neue Art von Bildern (gemeint ist die Darstellung römischer Bauten in dem Fries der oberen Räume der Villa), die vereinzelt schon früher, z. B. bei dem Palazzo del Te, auftreten, werden jetzt immer häufiger. Es begann die Zeit, da bei künstlerischen Darstellungen nicht das künstlerische, sondern das inhaltliche Moment im Vordergrund steht."

[54]) S. Pastor, Gesch. d. P., Bd. XI, S. 146. Ferner Joseph Schmidlin, Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom. S. Maria dell Anima. Freiburg i. B. und Wien 1906, S. 339 ff.

[55]) Cicerone, S. 51.

[56]) S. Baglione (Ausg. 1733), S. 64.

[57]) S. Brinckmann, Barockskulptur, S. 129.

[58]) S. ebd., S. 123.

[59]) S. Baglione (Ausg. 1649), S. 71, 72, 74. Ferner Bertolotti, Art. Lomb., Bd. I, S. 180 und S. 221.

[60]) S. Baglione (Ausg. 1733), S. 63. Baglione (Ausg. 1649), S. 69 und S. 79. Ferner Bertolotti, Artisti Belgi ed Olandesia Roma nei secoli XVI e XVII. Firenze 1880, S. 200.

[61]) S. Orbaan, Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVII, S. 28. Es heißt dort (Anm. 36): „In der Handschrift Philippus van Winghen und Macarius in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel fand ich ein in holländischer

Sprache verfaßtes Epitaph dieses Egidio della Riviera damals (Ende des 16. Jahrhunderts) in der Kirche der Crociferi, hier in Rom. Es geht daraus sein richtiger Name: Gillis van den Vliete hervor."

[62]) Kurz erwähnt sei der Vollständigkeit halber auch das Relief der Auferstehung am Grabmal des 1600 gestorbenen Andrea Austria in S. Maria dell Anima, ebenfalls von Gillis van den Vliete. (Siehe Baglione, Ausg. 1733, S. 66.) Dargestellt ist der Kardinal kniend auf einem Kissen in der Mitte des Sarkophagdeckels, links und rechts von ihm zwei kniende Krieger. Hinter diesen Freiplastiken das unbedeutende Flachrelief der Auferstehung, ohne jede Beziehung zu den drei vorderen Figuren. Das Werk ist eine künstlerisch unbedeutende Leistung. Daß, wie Brinckmann annimmt (s. Barockskulptur, S. 216), diese Arbeit für die Formgestaltung des Reliefs der Papstkrönung Pauls V. an dem Grabmonument in der Cappella Borghese als Vorbild diente, ist erwähnenswert.

[63]) S. Baglione (Ausg. 1649), S. 76 und S. 114.

[64]) S. Baglione (Ausg. 1733), S. 162.

[65]) S. Baglione (Ausg. 1733), S. 162. Ferner Bertolotti Art. Lomb., Bd. II, S. 108.

[66]) Selbst der nicht besonders fähige Gillis van den Vliete hat Andeutungen einer aus künstlerischen Problemen der Zeit entstandenen Beschäftigung mit Perspektiveverschiebungen. Die Reliefs der Standartenübergabe an Marc Antonio Colonna und die Generalstabsverleihung an den Grafen von S. Fiora am Grabmal Pius V. zeigen dies. Bei diesen Arbeiten, die bekanntlich links und rechts von der Papstfigur angebracht sind, rückt der Verschwindepunkt gegen die zwischen ihnen befindliche Statue. Allerdings taucht das ausgesprochene Schrägstellen der Hintergrundswand, wie wir es dann später bei einigen Reliefs vom Grabmal Pauls V. sehen, noch nicht auf. Immerhin sind diese Momente bei Gillis Reliefs erste Andeutungen und Anfänge zu den dann später bei den italienischen Reliefs aktuell gewordenen Problemen der Schrägstellung, worauf auch Brinckmann (s. Barockskulptur, S. 216) hinweist.

[67]) S. H. Wölfflin, S. 15 ff.

[68]) S. Cicerone, S. 605.

LEBENSLAUF

Geboren wurde ich, Anton BERGMANN, am 13. September 1896 zu Cleve als Sohn des Sanitätsrates Dr. Wilhelm Bergmann.

Vom Jahre 1906 bis 1915 besuchte ich das humanistische Gymnasium zu Cleve, verließ dasselbe mit dem Zeugnis der Oberprima, um als Kriegsfreiwilliger im Juli 1915 in das Heer einzutreten. Nach der Entlassung am Kriegsende erhielt ich das Zeugnis der Reife.

Das höhere Studium begann ich im S. S. 1919 an der Universität Bonn. Ich besuchte ferner die Universität Freiburg i. B., München, Köln und Münster.

Die mündl. Prüfung erfolgte am 27. Juli 1929.